TOME SECOND

DICTIONNAIRE DES ARTS DÉCORATIFS

PAR

PAUL ROUAIX

OUVRAGE ILLUSTRÉ
d'environ 600 Gravures

PARIS
MONTGREDIEN & Cie — LIBRAIRIE ILLUSTRÉE
8, Rue St Joseph, 8

Digitized by the Internet Archive
in 2018 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/dictionnairedesa02roua_0

DICTIONNAIRE

DES

ARTS DÉCORATIFS

SCEAUX. — IMPRIMERIE E. CHARAIRE.

TOME DEUXIÈME

DICTIONNAIRE DES ARTS DÉCORATIFS

PAR
PAUL ROUAIX

OUVRAGE ILLUSTRÉ
d'environ 600 Gravures

PARIS
MONTGREDIEN & Cie — LIBRAIRIE ILLUSTRÉE
8, Rue St Joseph, 8

Affiche Moderne - Affiche de Mucha

mots) symbole du soleil dans l'art égyptien, le disque entre les deux cornes sur la tête d'Osiris présentent une certaine analogie avec le nimbe. Ce dernier figurait dans la représentation des dieux du paganisme gréco-romain. A Pompéi notamment, on a trouvé une peinture antique où se voit un dieu dont la tête est nimbée d'une aureole à rayons (comme une étoile inscrite dans un cercle).

Avec l'époque byzantine, le christianisme domine l'art. Les nimbes affectent l'ornementation la plus riche. Ce sont parfois de véritables joyaux à pierreries éclatantes. La divinité, les saints sont nimbés. L'empereur Justinien est nimbé dans la célèbre mosaïque de Ravenne ; de même l'impératrice Théodora. Les personnages de l'Ancien Testament (comme Job, Isaïe, Moïse, etc.) portent également le nimbe. Les anges sont auréolés. Chose curieuse, certains personnages allégoriques sans rien de religieux sont aussi nimbés : dans une miniature byzantine représentant le passage de la mer Rouge, on voit une figure allégorique représentant la Nuit. Son nom qui se lit dans le fond rend toute erreur impossible. Ce personnage est nimbé. Cet usage (peu fréquent) de nimber des allégories se retrouvera dans la *Charité* d'André del Sarto : le personnage allégorique a la tête nimbée d'un nimbe échancré d'où sort une flamme. Les nimbes à inscriptions (qui devaient se perpétuer jusque dans l'art du XVIe siècle) sont fréquents dans l'art byzantin. Ces inscriptions donnent ou le nom du personnage ou son monogramme (s'il s'agit de la Vierge ou du Christ). Ce monogramme dédoublé se place à droite et à gauche de la tête. Il n'est pas rare de rencontrer des nimbes isolés sans personnage : dans de petites auréoles se lit le chrisme. (*Voir* ce mot.) Parfois même des auréoles ailées tiennent lieu et place de chérubins dans les fonds. Les évangélistes sont parfois suppléés par leurs attributs : saint Luc par le bœuf, saint Jean par l'aigle, saint Marc par le lion, saint Mathieu par l'ange : dans ce cas, l'attribut est figuré nimbé. Voir au Musée du Louvre (série D, nos 1, 2, 3, 4) l'aigle nimbé, le lion nimbé, etc. Il arrive même que, lorsque l'évangéliste est figuré nimbé, l'artiste place à côté de lui son attribut nimbé. Musée du Louvre (série D, n° 62) : saint Luc nimbé et, à côté de lui, le bœuf nimbé. L'agneau, symbole du Christ, est toujours représenté nimbé. Musée du Louvre, série D, n° 177 : l'agneau à nimbe crucifère.

Nous avons noté les diverses formes de l'auréole et du nimbe. Ils prennent parfois la forme d'une ellipse, d'un ovale allongés horizontalement, mais c'est par un effet de perspective et sans aucune signification dogmatique.

NIMES (Gard). Fabrication de tapis de laine et de velours à fonds côtelés dits velours-gobelins.

NINI (Jean-Baptiste). Artiste italien établi en France vers 1750. Produisit des portraits-médaillons en terre cuite estimés à cause de leur modelé à la fois ferme et élégant. Cinq échantillons au Musée de Cluny sous les nos 1302 et suivants.

NITOT. Bijoutier-joaillier de Napoléon Ier.

NN entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de 1789.

NOAILHER ou Nouailher ou même Noylier. Nom d'une famille de peintres émailleurs limousins des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, parmi lesquels :

NOAILHER (Bernard). Peintre-émailleur limousin du commencement du XVIIIe siècle.

NOAILHER (Couly ou Colin). Peintre-émailleur limousin du XVIe siècle. Émaux à couleurs très fondues, très vitreuses. Grisailles à rehauts d'or. Nombreuses pièces

au Louvre (série D, nos 401 et suivants jusqu'à 423). Sujets religieux, médaillons de personnages romains, salières. Signe C. N.

NOAILHER (Jacques). Peintre-émailleur limousin du XVIIe siècle. A employé un curieux procédé d'émaillerie. Sur un relief de pâte d'émail modelée puis fondue, il pose des colorations légères dans le genre de celles des émaux de bijouterie. Le dessin et la composition ont chez lui une grâce un peu mignarde. Au Musée du Louvre, une plaque rectangulaire représentant l'*Adoration des bergers* d'après Van Acken. Série D, n° 430 du catalogue. (*V.* fig. 390.)

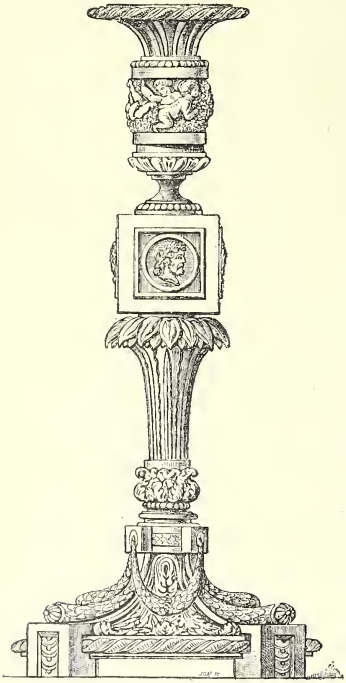


FIG. 382. — POMMEAU CARRÉ DANS UN FLAMBEAU DE STYLE LOUIS XVI ITALIEN

NOAILHER (Jean-Baptiste). Peintre-émailleur limousin de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Signe J.B.N. Emploie de forts reliefs et peint sur émail noir.

NOAILHER (Pierre). Peintre-émailleur limousin du XVIIe siècle. Signe en toutes lettres ou P. N.

NŒUD. Synonyme de pommeau. Renflement central sur la tige d'un calice, d'un flambeau, etc., et permettant la prise.

NŒUD. Mot qui entre dans la composition du nom de plusieurs objets d'art décoratif : nœud de diamants, etc. Le nœud d'épée était une rosette attachée à la garde de l'épée. Pour nœud de verre, *Voir* Boudine.

NŒUD DE RUBAN. Ornement sculpté, ciselé ou peint, caractéristique du style Louis XVI.

NOFRI. Orfèvre florentin du XIVe siècle. C'est à lui et à Atto, orfèvre de Pistoïa, que fut confiée l'exécution de la niche, avec figures et ornements, pour le couronnement du fameux autel Saint-Jacques.

NOGENT (Haute-Marne). Centre de coutellerie, déjà en activité au XVe siècle.

NOIX DE COCO. *Voir* Coco.

NOMBRIL. Synonyme d'ombilic. *Voir* ce mot.

NORITE. Sorte de granit.

NORWÈGE. Spécialité de bijouterie en filigrane d'argent à pampilles suspendues. *Voir* Christiania.

NOTTINGHAM (Angleterre). Important centre de fabrication de tulles et dentelles dès la fin du XVIIIe siècle.

NOUAILHER. *Voir* Noailher.

NOYAU. Partie intérieure d'une pièce ou médaille fourrée. *Voir* Fourré.

NOYER. Le plus employé des bois après l'acajou. Le plus estimé est le noyer d'Auvergne dont les moirures et les ramages sont les plus riches.

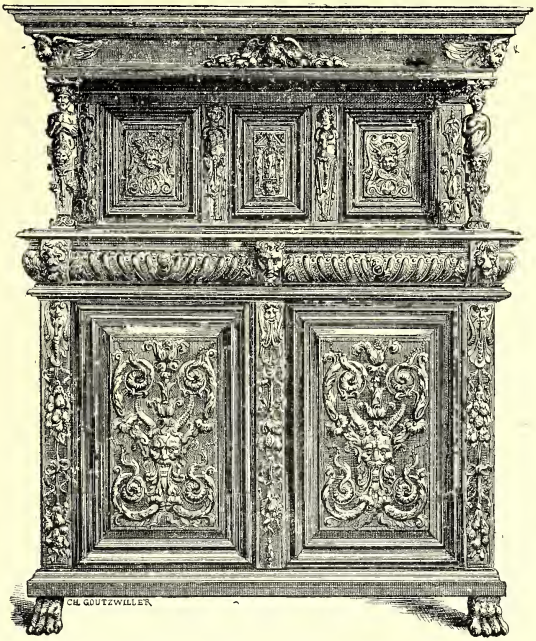


FIG. 363. — CRÉDENCE EN NOYER (XVIe SIÈCLE)

NOYLIER. *Voir* Noailher.

NU. L'amour du nu est la grande caractéristique de l'art païen. Avec le style byzantin et le christianisme, l'art évite le nu : la forme n'est plus dans l'art pour elle-même, elle n'est qu'un signe, une expression, un symbole de l'idéal et du dogme. Les vêtements la voilent, la surchargent. Avec la Renaissance, la nudité rentre en triomphe avec le paganisme. Pour les variations des effets recherchés dans les nus, *Voir* l'article Amours.

NUAGE. Le style Louis XV et surtout le style Louis XVI emploient volontiers les nuages dans la décoration. A l'époque de Louis XVI, dans les pendules, on rencontre fréquemment de petits Amours se jouant sur des nuages qui forment un couronnement fantaisiste sur le cadran. (*Voir* Nimbe.)

NUAGEUSE. Pierre précieuse dépréciée par des taches ternes.

NUANCES. Les trois couleurs fondamentales (rouge, bleu, jaune) se divisent en des nuances innombrables qui sont comme les phases insensibles par lesquelles une couleur se métamorphose en sa voisine. La teinture des laines aux Gobelins est arrivée à produire 14,420 nuances distinctes pour lesquelles il était impossible d'établir une nomenclature. On les nomme et on les note d'après trois facteurs : la couleur fondamentale, le plus ou moins d'intensité de la couleur et le plus ou moins de noir employé pour la foncer. C'est ainsi que la couleur garance sera notée par 3 rouge 12, puis la fraction 3/10, c'est-à-dire 3e gamme du rouge, 12e ton avec 3/10 de noir.

Les principales subdivisions des nuances sont les suivantes, rangées, autant qu'il est possible, suivant leur degré d'intensité en allant du plus faible au plus fort.

Pour le rouge :

1° Rouge chair. 2° Rose. 3° Orangé. 4° Aurore. 5° Rouge de Saturne. 6° Capucine. 7° Nacarat. 8° Ponceau. 9° Rouge betterave. 10° Rouge grenat. 11° Carmin. 12° Rouge cerise. 13° Rouge pourpre. 14° Cramoisi. 15° Écarlate. 16° Rouge vineux.

Pour le bleu :

1° Bleu turquoise. 2° Bleu lapis. 3° Bleu d'azur. 4° Bleu de ciel. 5° Bleu de roi. 6° Bleu saphir. 7° Bleu de Prusse. 8° Bleu carmélite. 9° Bleu indigo. 10° Bleu marine.

Parmi les violets, notons: le lilas, le violet améthyste, le violet de pensée, le violet lie de vin, le violet amaranthe.

Pour le jaune :

1° Jaune paille. 2° Jaune feuille-morte. 3° Jaune soufre. 4° Jaune citron. 5° Gomme-gutte. 6° Jaune serin. 7° Jaune safran. 8° Jaune jonquille. 9° Jaune d'or. 10° Jaune de chrome.

Parmi les verts, citons le vert d'eau, le vert pomme, le vert émeraude, le vert de mer, le vert pré, le vert olive, le vert bronze.

Parmi les gris, gris de fer, gris souris, gris noisette et tous les céladons.

Les marrons, les bruns, les orangés, sont autant de couleurs complexes susceptibles d'être classées d'après les divers éléments qui interviennent dans leur composition.

NUÉ (Or). Or employé dans la broderie où il forme les fonds sur lesquels se détachent les dessins en soie.

NUÉE. Dans une pierre. *Voir* Nuageux.

NUMISMATIQUE. Science du déchiffrement et du classement des monnaies et médailles. Nous devons nous borner à renvoyer à l'article Médailles et à donner quelques définitions générales. Toutes les monnaies antiques portent le nom de médailles. Certaines d'entre elles sont désignées d'après l'empreinte qui leur est particulière. Les *tortues* sont les monnaies d'Égine (frappées d'un type de tortue); les *sagittaires* sont les monnaies de Perse où figure un archer; les *dariques* sont les monnaies de Darius; les *poulains*, les monnaies de Corinthe (frappées d'un type de poulain).

Les *incuses* sont gravées en creux, les *serrati* sont crénelés. On appelle pièces *saucées* celles qui sont dorées ou argentées. Le temps modifie le métal et lui donne sa patine.

NUREMBERG. A l'église Saint-Laurent, la rose et les vitraux, le tabernacle d'Adam Kraft (xve siècle). A Notre-Dame, grande horloge mécanique à personnages (datant de 1509). A Saint-Sébald, le tombeau de saint Sébald, en bronze, œuvre de Pierre Visheer avec la superbe châsse gothique lamée d'or et d'argent. A l'hôtel de ville, vitraux de Veit Hirschvogel.

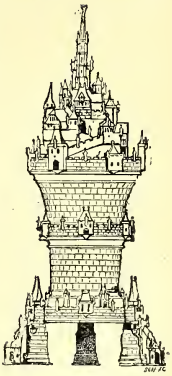


FIG. 364.
HANAP DE NUREMBERG
(XVIe SIÈCLE)

Au moyen âge, Nuremberg est un des centres d'art industriel les plus importants de l'Europe avec Augsbourg. Lorsqu'arrive la Renaissance, les influences italiennes s'y exercent moins qu'à Augsbourg, malgré le voyage et le long séjour qu'un de ses enfants, Pierre Visheer, fait en Italie. Par ses orfèvres, par ses ivoiriers, sculpteurs, ciseleurs, par ses cabinets au début du xviie siècle (Kunstschrank), par ses plaques, tombales, ses médaillons de bronze, ses faïences émaillées rivales de celles de Palissy, par son horlogerie qui fait qu'on lui a longtemps attribué l'invention des montres, avec Pierre Visheer, Kruger, Jamnitzer, Pronner, Troger, Angermann, Hirschvogel, Nuremberg mérite une des premières places dans l'histoire des arts décoratifs. (*Voir* les articles consacrés aux différents noms propres cités.)

NYMPHENBOURG. Manufacture de porcelaine, fondée en 1747. La fabrique de Frankenthal (fondée par Hannong qui, ayant découvert la pâte dure, avait vainement offert son secret à Sèvres) fut réunie à celle de Nymphenbourg. Belles colorations, belle dorure. Marques très nombreuses et très variées.

O

O entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant l'année 1766.

O couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon des maîtres-orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans. Cependant il y a quelques irrégularités. C'est ainsi que **O** désigne :

1683 — 1684
1707 — 1708
1730 — 1731
1754 — 1755
1777 — 1778

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet (date de l'élection des maîtres-gardes de la corporation des orfèvres de Paris). *Voir* le mot Poinçons.

O entre deux points. Marque du céramiste Orazio Fontana.

O. Lettre monétaire de Saint-Pourçain (1539-1549), de Moulins (1549-1555), de Riom (1555-1712).

O. Employé (rarement) comme synonyme de rose, œil-de-bœut.

OBCLAVÉ. En forme de massue renversée.

OBERKAMPF. Manufacturier (1738-1815), fabricant des toiles de Jouy.

OBI. Ceinture japonaise en velours.

OBOVAL. En forme d'ovale renversé.

OBSIDIENNE ou **OBSIDIANE**. Sorte de cristal d'origine naturelle d'un vert très foncé. On lui donne aussi le nom d'agate d'Islande. Les Américains en ont fait des couteaux et des miroirs.

OBSIDIONALE (Monnaie). Pièce frappée pendant le siège d'une ville, par exemple celle de Lille, en 1708.

OBSTAL (Gérard Van). Ivoirier flamand, né à la fin du xvie siècle, mort à Paris en 1669. Le cardinal de Richelieu le fit venir à Paris. Il fut l'un des premiers membres de l'Académie des beaux-arts, en 1648. Le Musée du Louvre possède cinq bas-reliefs importants de Van Obstal.

OBVERS ou **OBVERSE**. L'opposé du revers dans une médaille, c'est-à-dire la face.

OCCIDENTALES (Pierres). Se dit en joaillerie des pierres précieuses de moindre valeur, quelle qu'en soit l'origine, parce que les meilleures viennent de l'Orient et sont dites orientales.

OCELLÉ. Marqué de taches qui rappellent la forme et la couleur de l'œil. La queue du paon est ocellée.

* **OCTAVE**. Unité de poids égale au huitième du marc, employée en orfèvrerie et en joaillerie.

OCTOGONE. Surface à huit pans. On rencontre souvent l'octogone dans les encadrements de panneaux de style Louis XIII.

ODERIGI. De Gubbio. Miniaturiste de la fin du XIIIe siècle. Célébré par le Dante comme étant

L'onor d'Aggubio e l'onor di quell'arte
Ch' alluminare e chiamata in Parisi.

C'est-à-dire : « L'honneur de Gubbio et l'honneur de cet art que l'on appelle enluminure à Paris. »

ODIOT (J.-B. Claude). Célèbre orfèvre parisien de l'Empire et de la Restauration, né en 1763, mort en 1850. Il apporta dans l'orfèvrerie un style d'une allure ample et sévère. Collabora avec Thomire à la fabrication du berceau offert au roi de Rome par la ville de Paris, et fait sur les dessins de Prudhon. (*Voir* fig. 93.) Il fut l'auteur de nombreux présents royaux. — Odiot (Charles) succéda en 1829, mourut en 1869, laissant la maison à ses fils Gustave et Ernest.

ODORANNE. Moine orfèvre, au XIe siècle. Auteur d'une châsse d'or, avec pierres précieuses incrustées, commandée par le roi Robert et la reine Constance, pour y renfermer des reliques.

ODULFUS. Moine de Saint-Riquier, cité parmi les orfèvres du IXe siècle. Exécuta, en 864, une châsse d'or enrichie de pierres précieuses, où fut conservé le chef (tête) de saint Riquier.

ŒBEN (Jean-François). Célèbre ébéniste du XVIIIe siècle. Eut le titre d'ébéniste du roi (Louis XV). Il se disait élève de Boule, et ses œuvres furent très recherchées. Il eut pour élève et pour collaborateur Riesener, encore jeune, qui épousa sa veuve. On attribue à Œben une part dans la fabrication du magnifique bureau, signé Riesener, qui est au Louvre. (*Voir* notre fig. 124.)

ŒIL. Effet, éclat, lustre d'une étoffe ou d'une pierre précieuse. Une perle d'un bel œil.

ŒIL. Centre d'où part une courbe. Œil de console, œil de volute.

ŒIL. Cassure des plis d'une draperie. Dans les émaux peints, l'œil des draperies est accentué par un rehaut de blanc ou d'or.

ŒIL. Nom de différentes pierres de peu de valeur : œil de loup, œil de chat, œil de serpent, œil de poisson, etc.

ŒIL-DE-BŒUF. (*Voir* Rose.)

ŒIL-DE-PAON. Sorte de marbre à contexture de petits dessins orbiculaires.

ŒIL-D'OSIRIS. Symbole qui, dans l'art égyptien, fournit de fréquents motifs dans les amulettes, les colliers et les bijoux en général. (*Voir* Osiris.)

ŒILLÈRE. Ouverture en forme d'œil, pratiquée sur les deux côtés de la visière du casque. Les anciens avaient à leurs casques des œillères qui se trouvaient à la hauteur des yeux lorsqu'on enfonçait le casque de façon à couvrir complètement la tête et une partie du visage jusqu'au nez.

Pendant le moyen âge et la Renaissance, la visière du casque était mobile sur le casque même et portait des œillères parfois remplacées par un treillis appelé ventaille.

ŒILLÈRE (dans le caparaçon de guerre). Ouverture pratiquée sur les deux côtés du chanfrein à la hauteur des yeux du cheval. Les œillères étaient protégées par un rebord en forme de visière faisant auvent au-dessus; parfois c'était une calotte hémisphérique ajourée et ciselée, qui couvrait complètement l'ouverture

ŒILLET. Bulle dans l'émail.

ŒILLET. Fleur ornementale caractéristique dans la décoration persane (céramique, etc.). On en trouve dans le Lunéville.

ŒILLET-D'INDE (Ton). Ton qui ne se trouve guère, en céramique, que dans les poteries dites faïences Henri II ou d'Oiron.

OELHAFEN. Ivoirier allemand du commencement du XVIIIe siècle. Les Vereinigten Sammlungen conservent de lui une grande quantité de bas-reliefs.

ŒUF D'AUTRUCHE. L'orfèvrerie du moyen âge a souvent monté en métal précieux des sortes de coupes formées d'un œuf d'autruche. Ces œufs passaient pour les produits d'un animal mystérieux, appelé griffon. Ces coupes étaient tellement recherchées que nous voyons un chapitre entier de l'inventaire de Charles V leur être consacré. On en faisait des lampes, des suspensions. Le XVIe siècle n'abandonna pas cette mode des œufs d'autruche, mode que nous retrouvons au XVIIe siècle. Une coupe datée de 1610 est au trésor de Exeter-College, à Oxford, en Angleterre. (*Voir* fig. 37 du Dictionnaire.)

ŒUF DE NUREMBERG. Ancien nom des montres. (*Voir* ce dernier mot.)

ŒUVRE (Mise en). Monter, enchâsser une pierre précieuse qui, avant cette opération, est dite « hors d'œuvre », c'est-à-dire non montée.

OGIVAL. Ce n'est qu'au XIXe siècle que l'on a rendu justice au moyen âge. La Renaissance fut le signal de l'anathème jeté sur le style roman et le style gothique : c'est même à l'architecte Palladio que l'on attribue d'avoir donné le nom de gothique à l'architecture ogivale. Au XVIIe siècle tout le monde des écrivains et des critiques condamne en bloc tout ce qui a séparé l'art antique de sa résurrection au XVIe siècle. Molière, dans les vers qu'il consacra à la gloire du Val de Grâce, est l'interprète du sentiment général lorsqu'il réprouve

> ...le fade goût des ornements gothiques,
> Ces monstres odieux des siècles ignorants
> Que de la barbarie ont produits les torrents
> Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
> Fit à la politesse une mortelle guerre
> Et, de la grande Rome abattant les remparts,
> Vint avec son empire étouffer les beaux-arts.

Gothique était synonyme de laid et Voltaire, au XVIIIe siècle, parlera de la bassesse gothique comme Boutard dans son *Dictionnaire des arts du dessin*, en 1838, protestera au nom de l'art classique contre la « lourde et grossière architecture des Goths ». L'apparition de *Notre-Dame de Paris*, par Victor Hugo, fut le signal de la réhabilitation d'un art condamné. Les études se tournèrent enfin vers ces monuments dont les restaurations « ne respectaient même pas la noble vieillesse ». On fut unanime dans les louanges comme on l'avait été dans la réprobation : quelques voix isolées protes-

tèrent encore et, parmi elles, on a le regret d'entendre celle de l'illustre historien Michelet qui, dans son Introduction à l'*Histoire de la Renaissance*, raille cette « maladie du temps, la manie du gothique », et plus loin « les arcs-boutants, ces béquilles architecturales ». En 1846, l'Académie des beaux-arts jette une dernière excommunication par la voix de Raoul Rochette.

L'art gothique ou ogival est — comme son nom l'indique — caractérisé par l'ogive. L'arc en ogive est formé par la rencontre de deux arcs de cercle qui laissent entre leurs points de départ inférieurs une distance moins grande que le double de la hauteur de la pointe où ils se rencontrent. Quelle est l'origine de l'ogive? Deux théories sont en présence. L'une affirme l'origine orientale de cet art importé par les croisades. L'autre n'y voit que le résultat du chevauchement de deux séries d'arcades plein cintre, plaquées l'une sur l'autre.

Après une période romano-gothique de transition où l'art ogival se mêle insensiblement au style roman qu'il remplacera, se succèdent trois périodes distinctes dont chacune a ses caractéristiques. L'architecture dominant toute la décoration pendant le moyen âge, il faut pour donner les caractéristiques de ces trois phases du style décoratif ogival, donner les caractéristiques de l'architecture à l'époque correspondante.

Outre la période de préparation qne l'on peut placer au XIIe siècle et où le plein-cintre est *brisé* de façon à rapprocher ses deux extrémités, on peut diviser l'art ogival ou gothique en trois périodes :

1° Le style ogival primaire, au XIIIe siècle;

2° Le style ogival rayonnant, au XIVe siècle;

3° Le style flamboyant ou fleuri, au XVe siècle.

A ce dernier style succédera une période de transition, sorte de préface du triomphe de la Renaissance. C'est l'époque qui, en France, s'exprimera dans le style Louis XII.

1° Le style ogival primaire. On a donné à ce style le nom de gothique à *lancette* à cause de la forme particulière de l'arc dont il couronne ses baies (portes, fenêtres, etc.). C'est en effet la plus pointue des ogives et par la forme elle rappelle le fer de lance qui, par analogie, lui a donné son nom. Elle est comme la réaction contre la large ouverture demi-circulaire du plein-cintre roman. Les ouvertures romanes basses, écrasées, s'allongent et s'élèvent démesurément. L'impression est sévère et imposante. C'est parfois deux, parfois quatre fenêtres qui se juxtaposent, séparées par de minces colonnes et coiffant chaque paire d'ogives par des ogives plus grandes qui, elles-mêmes, s'inscrivent dans une ogive embrassante. Les arcades ainsi formées laissent entre les colonnettes des baies parfois aveugles, c'est-à-dire ne sont que des fenêtres simulées, des encadrements de fenêtres plaquées sur une surface non évidée. Parfois, c'est un simple décor à claire-voie, c'est-à-dire des ajours en découpures géométriques. Sous ces arcades et particulièrement dans l'orfèvrerie et l'ébénisterie, s'abritent de saints personnages, dont le corps maigre se devine à peine sous la raideur des draperies et dont toute l'expression (naïve et forte) est concentrée dans le visage aux grands yeux pensifs.

Les colonnes du style ogival primaire présentent un fût cylindrique : les chapiteaux, dans l'ornementation desquels commencent à intervenir les feuillages indigènes (lierre, vigne vierge, fraisier et feuille de chêne), ont abandonné la forme antique. Ils s'ornent le plus souvent de sortes de feuilles raides, à fortes nervures, sans découpures

latérales, partant obliquement de la base et formant à leur extrémité une petite feuille retroussée en boule. Sur les quatre fleurons ainsi formés repose l'abaque carré.

Le XIIIe siècle a été le signal d'une véritable renaissance de l'industrie grâce aux efforts et aux encouragements de saint Louis. (*Voir* Louis IX.) C'est sous ce règne que sont rassemblées, par le prévôt des marchands Étienne Boileau, les coutumes qui avaient force de lois dans les corporations. (*Voir* ce mot.)

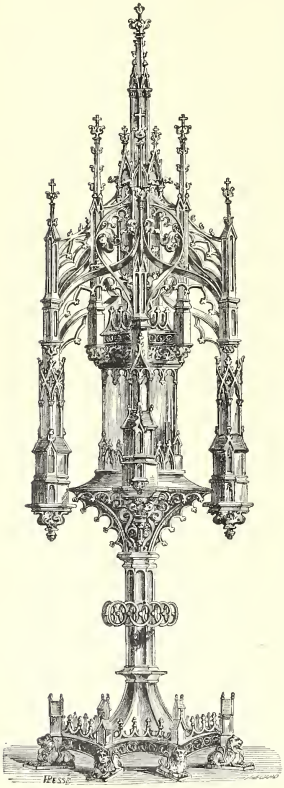


FIG. 365. — ORFÈVRERIE GOTHIQUE (OSTENSOIR, PAR I. DE MECKEN)

Ce n'est guère que d'après les miniatures que l'on peut, pour cette époque et la suivante, reconstituer l'ameublement. Le bois domine malgré l'importance qu'ont prise les tapisseries et les tissus dont l'origine orientale est notée par l'appellation de « tapisseries sarsazinoises », « ouvrages de sarsazinois », etc. Parmi les meubles le bahut est le principal. Ce n'est guère qu'au XIVe siècle que la sculpture s'y développe. Jusque-là les surfaces sont le plus souvent laissées planes sans encadrements de saillies qui y forment des panneaux. Les ensembles sont le plus souvent rectangulaires, massifs. L'ornementation est appliquée et semble avoir peur d'évider les épaisseurs. La décoration consiste en peintures en incrustations à dessins géométriques, naïves et simples, en application de ferrures qui forment des enroulements peu découpés et le plus souvent circulaires. Les tapisseries prennent une grande importance : elles figurent dans les fêtes publiques, ornent l'extérieur des maisons lors des processions ou du passage des princes. Dans l'intérieur des châteaux, elles fournissent d'amples portières, et pendent le long des murs attachées à des crochets. Dans les bannières, les caparaçons, les tentes princières le costume, ce ne sont que draps brodés d'or et riches tissus qui le disputent en éclat à l'orfèvrerie et la joaillerie. Les rapports avec l'Orient par l'intermédiaire des villes commerçantes, de Venise surtout, font abonder en Occident les tapis d'origine musulmane. Le nom de « ouvrages sarrazinois » donné à toute cette classe de produits, témoigne de la place qu'ils occupaient à cette époque.

L'orfèvrerie, comme la sculpture en général, se ressentit de l'influence de Nicolas de Pise qui meurt en 1270, après avoir laissé une école dont l'activité rayonnera sur les arts en général.

L'orfèvrerie, plus que tous les arts décoratifs, est dominée par l'architecture. Les châsses sont de véritables édifices de dimensions réduites avec leur dessus en forme

de toit avec crête courant d'un pignon à l'autre, avec leurs faces à arcades abritant des personnages dans les entrecolonnements.

Les émaux cloisonnés, qui avaient joui d'une grande vogue au XIIe siècle, voient leur décadence au XIIIe siècle qui est la date de l'apogée des émaux champlevés sur cuivre auxquels Limoges donne son nom.

La serrurerie (fer forgé) plaque ses découpures ouvragées sur le bois dans les peintures, etc. Les serrures, où le métal découpé laisse voir les marouflages d'étoffe ou de cuir rouge, affectent, elles aussi, des formes architecturales, avec personnages sous les arcades.

Les vitraux du XIIIe siècle disposent symétriquement de petits médaillons sur fonds

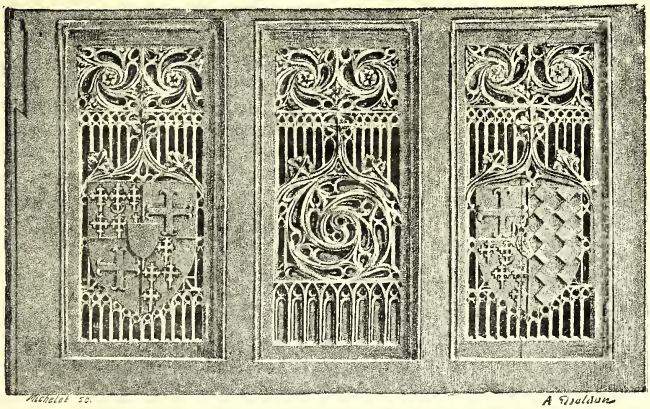


FIG. 366. — PANNEAU GOTHIQUE (XVe SIÈCLE)

mosaïqués géométriques, le tout encadré d'une bordure à feuillages ou palmettes. La verrerie émaillée arabe est en plein éclat et les plus anciennes pièces conservées ne remontent probablement pas au delà du XIIIe siècle. La verrerie de Venise lutte avec la verrerie arabe. Les voyages des Polo lui ouvrent des débouchés jusque sur les marchés de l'Orient.

La mosaïque à cette époque s'illustre par la décoration de la basilique de Saint-Jean de Latran, par Torriti. Rome, Pise, Florence citent en outre les travaux de Tafi, de Gaddo Gaddi, de Giotto et des Cosmati.

2° Le style ogival secondaire ou rayonnant. Cette période du style gothique a reçu le nom d'ogival rayonnant en raison de la forme des roses. Ces dernières, résultat de l'extension du primitif œil-de-bœuf roman, ressemblent à des roues : du centre partent de petites colonnes sur les chapiteaux desquelles s'appuie la retombée des ogives le plus souvent trifoliées (à trèfles) qui découpent et festonnent la bordure du cercle. Ces colonnes *rayonnent* du centre de la rose. Le XIVe siècle apporte dans la décoration et dans la forme des ogives des modifications caractéristiques. Celles-ci élargissent leur base en même temps que les fenêtres deviennent plus larges. On a donné

à cette ogive le nom d'ogive équilatérale parce que en menant les trois lignes qui joignent le sommet et les deux extrémités de la base on a trois lignes égales et l'on forme un triangle équilatéral. Les colonnes continuent à avoir des fûts cylindriques, mais elles se rassemblent en faisceaux serrés et les abaques, qui jusque-là avaient conservé la forme quadrangulaire sur les chapiteaux, deviennent octogonaux, c'est-à-dire forment huit pans. Les arcs-boutants, qui ont succédé aux contreforts de l'époque romane, et qui au XIIIe siècle étaient surmontés de clochetons, se couronnent de petits clochers maigrelets, pointus, formant pignons au bas de leurs quatre pentes.

Au XIVe siècle, suivant Sauval, « on ne se servait ni de sièges, ni de placets, ni de sièges pliants, ces sortes de meubles si commodes n'ayant point encore été inventés. Dans la chambre du roi et dans celle de la reine, il n'y avait que des tréteaux, des bancs, des faudesteuls ou fauteuils et, pour les rendre plus superbes, les sculpteurs en bois les chargeaient d'une confusion de bas-reliefs et de rondes bosses, les menuisiers les entouraient de lambris et les peintres les peignaient de rouge et de rosettes d'étain blanc ». La marqueterie des bois (bois noir et bois blanc), l'incrustation d'ivoire, créent la vogue de l'industrie italienne. Les tissus « à imaiges » font la célébrité de l'Artois et des Flandres. Les sujets profanes succèdent aux sujets religieux dans les sculptures d'ornementation. Les fabliaux fournissent de nombreux épisodes où l'allégorie tient une grande place.

L'ivoirerie qui produit des peignes et des miroirs à sujets amoureux est abandonnée pour le bois qui permet de plus grands développements de sculpture (triptyques, retables, etc.). L'orfèvrerie, surtout pour la vaisselle de table, produit des pièces compliquées à personnages (animaux, etc.) : l'esprit laïque l'envahit. On cite des orfèvres attachés au roi et aux grands seigneurs. Le mouvement créé par Jean de Pise s'accentue en Italie qui produit de nombreuses pièces d'orfèvrerie religieuse de grandes dimensions. L'émaillerie translucide remplace l'émaillerie cloisonnée. Les champlevés sur cuivre continuent à Limoges. La miniature laisse les fonds à ornements géométriques pour des perspectives d'intérieurs ou de paysages. Les vitraux présentent de grands personnages isolés sur des fonds bleus ou rouges. De grandes horloges à complications mécaniques se plaquent sur les façades.

3° Le style ogival flamboyant ou fleuri. Dans la première moitié du XVe siècle le style ogival subit des modifications caractérisques qui constituent le style ogival de la troisième période auquel on a donné le nom de style flamboyant et fleuri. Il est dit flamboyant à cause des formes ondulées, comme des flammes, qu'affectent les nervures multipliées qui se contournent dans les tympans des baies, dans les découpures de roses, dans les ajours des crêtes, des galeries. Ces ondulations ont fait dire du style de cette époque qu'il était le produit du cercle en mouvement. Le style flamboyan a été appelé style fleuri en raison de l'extraordinaire richesse et de la place considérable de son ornementation de feuillages. C'est toujours la flore indigène qui en fournit les éléments et, parmi les plantes et les feuilles, celles que choisit de préférence la sculpture du bois ou le travail du fer sont les feuillages les plus découpés, les plus contournés : les choux frisés, les choux épineux, les chicorées, les chardons, se contorsionnent en crochets sur les nervures, les arêtes et les rampants. Au sommet des pinacles s'élance une sorte d'appendice aigu qui porte en son milieu une espèce de bouquet à feuilles gondolées et se termine par un fleuron qui est un motif décoratif

emprunté au règne végétal. Cette ornementation fournie donne aux œuvres de la troisième période du style gothique une expression d'incroyable richesse.

L'arc ogival se modifie, il est ou surhaussé ou surbaissé (comme dans l'arc dit Tudor), parfois ce n'est plus qu'une ogive dont on aurait coupé la pointe, ogive à laquelle on a donné le nom d'ogive tronquée.

La colonne, qui durant les trois périodes gothiques avait conservé la forme cylindrique, se métamorphose en nervures, en sorte de moulures, qui suivent dans leur ascension la fantaisie des contours des baies qu'elles encadrent. Ces nervures ne sont pas cylindriques : elles fournissent une section à laquelle on a donné le nom de section en *soufflet* et présentant sur un côté un prolongement, une arête terminée par un petit ruban plat ou listel. Ces nervures à leur base forment comme des faisceaux de petites colonnettes plantées chacune sur un socle indépendant, socles qui s'appuient sur un socle polygonal commun où ils laissent entre eux des sortes de pentes appelées giacis.

C'est à la troisième période du style gothique qu'appartiennent la plupart des œuvres que nous possédons de l'art ogival du moyen âge. On voit déjà apparaître les ornemanistes ou, pour mieux dire, les modèles dessinés que l'on possède ne remontent pas au delà du xve siècle. Israël de Mecken, Martin Schongauer sont des noms à citer. (*Voir* ces mots.)

Le xve siècle a laissé de nombreux meubles. L'ébénisterie sculpte de véritables dentelles de bois. Les stalles, les chaires sont couronnées, de dais où la forme architecturale prédomine : ces meubles ressemblent aux niches où, sur les façades d'églises se pressent les statues des saints personnages. C'est dans la seconde moitié du xve siècle seulement que les figures apparaîtront dans l'ornementation des panneaux. Les colorations chimiques du bois fournissent une nouvelle ressource à la marqueterie qui, en Italie, peut citer une véritable école de marqueteurs. Les retables polychromes jouissent d'une grande vogue en Allemagne. La céramique émaillée de Lucca della Robbia crée un art nouveau. L'orfèvrerie cite Ghiberti, Ghirlandajo. L'émaillerie champlevée a cédé la place à l'émaillerie translucide et l'émaillerie peinte en est à sa première période. Les vitraux produisent beaucoup de grisailles. La mosaïque commence à déchoir de sa simplicité et de sa majesté primitives. L'Italie a de nombreux centres de céramique parmi lesquels Pesaro, Urbino, etc. La réputation de Venise pour la verrerie règne incontestée sur l'Occident.

Il est difficile d'établir dans l'art gothique des divisions qui ne reposent pas uniquement sur la distinction des décorations caractéristiques empruntées à l'architecture et presque toutes dérivées des métamorphoses de l'ogive. Il est à remarquer que les modifications de cette dernière ne se succèdent pas dans une continuité de tendances. Dans la période de transition, à laquelle on peut donner le nom de romano-gothique, l'ogive n'est qu'un changement insensible apporté à l'arc plein-cintre roman. Par une réaction violente, l'ogive de la première période (xiiie siècle) affecte une forme aiguë et étroite qu'elle élargira dès le xive siècle : il ne faudrait donc pas croire qu'à mesure qu'on s'avance dans le développement de l'art gothique, l'ogive s'éloigne du plein-cintre roman.

OIRON (Faience d'). Nom d'un groupe de produits céramiques d'origine française et datant du xvie siècle. Avant de les appeler faïences d'Oiron, on leur a donné les différents noms de : faïences Henri II, faïences de Henri II, de Saint-Porchaire, de Diane de

Poitiers. La première de ces dénominations se rapporte au style des pièces. Un grand nombre portant le chiffre de Henri II, on a supposé qu'elles faisaient partie d'un service ayant appartenu à ce roi, d'où le nom de faïences de Henri II. Enfin le triple croissant qui figure sur certaines d'entre elles leur a fait donner le nom de faïences de Henri II et de Diane de Poitiers.

C'est à Benjamin Fillon, dans l'*Art de terre chez les Poitevins* (paru en 1864), que revient la thèse par laquelle le centre de la fabrication de ces faïences serait le château d'Oiron, dans la vicomté de Thouars (Deux-Sèvres). Le point de départ de Fillon fut l'étude d'une miniature que l'on peut voir actuellement au Musée de Cluny auquel Fillon l'a offerte et où elle figure sous le n° 1816. Cette miniature de grande dimension provient du calendrier du livre d'Heures de Claude Gouffier dont elle porte les armoiries et la divise latine : *Hic terminus hæret.* Dans cette miniature du XVIe siècle est représenté le mois d'août avec la moisson. Dans les mains d'un des moissonneurs se voit une bouteille armoriée aux armes des Gouffier et décorée d'arabesques brunes sur un fond crémeux. La couleur même de ce fond et des arabesques est absolument celle de la faïence appelée jusque-là Henri II. Les recherches de Fillon l'ont amené à découvrir qu'au château d'Oiron eut lieu une active fabrication de céramique sous la direction d'Hélène de Hangest-Genlis, ancienne gouvernante du prince qui fut plus tard Henri II et femme d'Artus ou Arthur Gouffier, seigneur de Boisy et d'Oiron.

La châtelaine d'Oiron eut pour collaborateurs Jean Bernart, gardien de la bibliothèque du château et un céramiste du nom de François Cherpentier. Hélène de Hangest était une artiste et elle dessina de nombreux portraits : il est donc très vraisemblable qu'elle se soit occupée activement de diriger et d'inspirer les œuvres faites par ses serviteurs dans son château. Certaines pièces qu'on a publiées montrent quel a été le rôle de chacun de ses collaborateurs. Les arabesques du décor rappellent les motifs et les *fers* des reliures de l'époque. N'était-il pas probable que Jean Bernart, bibliothécaire eût songé à employer des motifs décoratifs qu'il avait journellement sous les yeux. On a retrouvé d'ailleurs dans les décorations d'une faïence le pélican qui était la marque d'un libraire du pays. On a donc supposé que Bernart et Cherpentier imprimaient leur dessin dans la pâte au moyen de véritables fers de relieurs.

La matière employée n'est pas, à proprement parler, une faïence : la glaçure transparente laisse voir une pâte d'un grain très fin, blanche et poreuse. Ce n'est donc même pas la faïence fine : c'est plutôt une terre de pipe. Brongniart dans son *Traité des arts céramiques* en a fait l'analyse : « Ces pièces sont minces et légères, la pâte est fine, très blanche, peu dure, absorbante. Quelques figures d'animaux, d'un jaune d'ocre extérieurement, ont une pâte légèrement rosâtre. Le vernis, assez également étendu et très glacé, est cependant fort mince : il est un peu jaunâtre; enfin il est transparent. La couleur dominante des ornements est le jaune d'ocre foncé, mais ce n'est pas la seule : on y voit du vert, du violet, du noir, du bleu, et plus rarement, un rouge assez semblable à celui qu'on appelle, en Angleterre, pinekcolour, couleur d'œillet. Cette pâte a été analysée par M. Salvetat, il a trouvé la pâte composée de silicium, 59 parties; d'aluminium, 40 parties, 24/100. Point de chaux, point de magnésie; une trace de fer. C'est comme on le voit, ajoute Brongniart, une véritable faïence fine, un vrai cailloutage tout à fait exempt de chaux. Cuite au grand feu de porcelaine elle conserve ses arêtes les plus déliées et reste d'un blanc pur. »

Les pièces actuellement conservées dans les collections publiques et particulières

sont au nombre de 52. Le Musée du Louvre en possède 8 qui sont réunies dans une vitrine spéciale près de l'une des fenêtres de la salle 26 de notre plan. (*Voir* fig. 330.) Le Musée de Cluny en possède un seul échantillon sous le n° 3102 (coupe à l'écusson des Coëtmen de Bretagne), salle X du premier étage (*Voir* notre plan, fig. 176 du Dictionnaire). Ces pièces consistent en coupes, biberons, salières. Les formes en sont élégantes; l'ornementation consiste en consoles, mascarons, sirènes, mufles de lions, colonnettes et portiques architecturaux. Nous avons indiqué plus haut les couleurs. Le procédé de décoration des fonds consiste en une sorte d'incrustation de pâte sur pâte, une sorte de marqueterie ou de damasquinure, où une terre est placée dans les creux pratiqués dans une terre différemment colorée. Ainsi se forment les entrelacs, les

FIG. 367. — COUPE EN FAIENCE D'OIRON

feuillages, les figures fantastiques, le plus souvent cernées par un trait de gravure émaillé noir.

La fabrication des faïences d'Oiron est probablement limitée entre les environs de 1525 et le milieu du XVIe siècle.

On ramène généralement à trois les périodes et les phases de cette fabrication. Le brun, le rouge d'œillet et le noir sont les couleurs de la première période. Aux armoiries se mêlent des attributs qui font allusion au veuvage d'Hélène de Hangest. Les formes d'ensemble sont simples, évitant les saillies et les ornements détachés. La seconde période date de la mort d'Hélène en 1537 : les formes architecturales, les consoles détachées, les piliers, les attributs de François Ier sont les caractéristiques. La troisième période comprend les pièces au chiffre de Henri II et au triple croissant de Diane de Poitiers. On a supposé en raison des dauphins qui accompagnent ce chiffre que ces pièces seraient d'une fabrication antérieure à l'avènement de Henri II (1547) et remonteraient à l'époque où Henri II n'était que dauphin.

Il faut noter que s'il est démontré qu'il y a eu à Oiron une fabrication céramique, il n'est pas absolument et incontestablement certain qu'on doive attribuer à cette fabrication les pièces dites faïences de Henri II. Il y a forte présomption, mais il n'y a pas de certitude.

OISEAU. *Voir* Aigle, Cigogne, Chouette, etc. et le mot Attribut.

OISELET DE CHYPRE. Sorte de sachet parfumé, en forme de boule, employé au moyen âge.

OLE. Feuille végétale desséchée et préparée qui joue chez les Indiens le rôle du papyrus ou parchemin.

OLERY (Joseph). Céramiste de Moustiers; auteur, au xviiie siècle, de nombreuses pièces signées du monogramme O L. (*Voir* Moustiers.) Joseph Olery avait été directeur des travaux de la manufacture espagnole d'Alcora de 1735 à 1737.

OLIFANT. Sorte de cor employé au moyen âge par les chevaliers et les paladins. Qu'il vienne du mot olifant qu'on employait au moyen âge pour éléphant, ou qu'il ait pour étymologie le mot allemand *elfen* ivoire, cet instrument qui avait la forme d'une corne d'animal était le plus souvent fait en ivoire sculpté. Les dimensions en étaient considérables : on peut voir au Musée de Cluny, où il figure sous le n° 687, un moulage exécuté d'après un olifant d'ivoire du xvie siècle, il n'a pas moins de 75 centimètres de long. Un autre olifant en ivoire du xvie siècle (au même musée, n° 5727) est plus grand encore : il mesure 95 centimètres.

OLINDE. Synonyme de lame d'épée. Ce mot serait une corruption du nom de Solingen, ville de Wesphalie et centre d'armurerie.

OLIVE. Bouton de porte de forme ovale.

OLIVES. Ornements architecturaux formant décoration courante.

OLIVETTES. Perles fausses.

OLIVIER. Attribut de Minerve dans l'iconographie païenne (camées, intailles).

OLIVIER. Bois d'ébénisterie et de tabletterie susceptible d'un beau poli. Fond blanc jaunâtre à veines brun clair.

OLLAIRE. Synonyme de « facile à tailler » (lapidaire).

OLLIVIER. Potier nivernais, fondateur de la manufacture d'Aprey. (*Voir* ce mot.) xviiie siècle.

OMBELLE. Sorte de parasol qui figurait dans les armoiries du doge de Venise.

OMBILIC. Centre d'un plat ou d'une assiette. Dans le sens littéral ombilic veut dire nombril. *Voir*, sur notre fig. 264, un plat en faïence hispano-moresque à reflets métalliques portant sur l'*ombilic* l'écusson de Léon, d'Aragon et de Castille.

OMBO ou **OMBON.** Centre de la proéminence de tout objet convexe et particulièrement des boucliers.

OMBRAGÉ. Se dit des broderies à fil métallique entourées et cernées de soie.

OMBRANTS (Émaux). *Voir* Rubelles.

OMBRE DE SOLEIL. Disque monochrome représentant le soleil dans le blason.

OMBRÉ. Se dit des figures tracées de noir dans le blason.

OMÉGA. *Voir* Alpha.

ONCE. Ancien poids équivalant à 30 grammes 59 centigrammes. Unité souvent employée dans les anciens inventaires d'orfèvrerie.

ONCE (A L'). Se dit des pierreries et spécialement des perles de peu de valeur qui se vendent en bloc. Dans le cas contraire les pierres sont dites « pierres de compte ».

ONCIALES. Lettres majuscules de grandes dimensions et à contours arrondis employées jusqu'à la fin du xe siècle.

ONDES. Terme générique qui désigne tous les dessins formés de lignes ondulées plus ou moins parallèles comme les guillochés, les moires, les ramages.

ONDOYANT. Se dit particulièrement dans les émaux peints des traits du dessin rendus incertains par le mélange, à la fusion, de deux tons d'émail juxtaposés.

ONGARESCA. Forme de certaines coupes reposant sur un pied bas (faïences italiennes de la Renaissance).

ONGLÉ (blason). Se dit d'un animal qui a les griffes d'une autre couleur que le corps.

ONGLET. Cavité sur le côté d'une lame mobile, permettant la prise (coutellerie).

ONGLET (D'). Synonyme de « à angle droit ».

ONGLIER. Écrin contenant les ustensiles nécessaires à la toilette des ongles.

ONYX. Agate multicolore dont le fond a la couleur de la corne (le mot onyx veut dire ongle) et dont les veines sont plus foncées que le fond. On emploie l'onyx dans la glyptique. (*Voir* ce mot.) L'onyx est le symbole de la chasteté dans la symbolique chrétienne. On appelle onyx de Técali une sorte d'albâtre-onyx originaire du Mexique.

OO, entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant l'année 1790.

OPALE. Pierre précieuse d'un blanc laiteux à reflets bleuâtres. Elle a de la valeur quand elle est irisée. Les opales de Hongrie sont les plus estimées. On leur donne le nom d'opales orientales. (Ce dernier mot indique toujours la classe des belles pierres indépendamment du lieu d'origine.) L'opale arlequine est une opale polychrome. On donne le nom d'opale de bois à l'opale qui présente à l'intérieur comme des filaments ligneux. Le Mexique produit surtout l'opale feu, ainsi nommée à cause de sa teinte pourpre.

Les anciens estimaient extraordinairement cette pierre : un sénateur ayant refusé de céder à Marc-Antoine une opale de grandes dimensions fut proscrit par lui.

OPALE (Verre). Verre qui imite les reflets de l'opale. On dit aussi opalisé

OPALIN. Sorte de marbre à couleur chatoyante rappelant l'opale.

OPHITE. Marbre à veines jaunâtres entrecroisées sur fond vert foncé.

OPPENORT (Gilles-Marie). Architecte décorateur, né à Paris en 1672 et mort en 1742. Il était fils d'un ébéniste renommé et eut le titre de « Directeur général des bâtiments et jardins de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans, Régent du Royaume ». On a donné le nom de « Petit Oppenort » à un album de fragments d'architecture recueillis par lui à Rome. Rien n'égale la fécondité d'Oppenort. Les innombrables modèles que contiennent ses autres ouvrages comprennent des modèles de frises, de panneaux, de garnitures de cheminées, de gaines, de pendules, de cartouches, de consoles, de chandeliers, de dessus de portes, d'arabesques, etc., etc. Oppenort, avec Cressent l'ébéniste et Robert de Cotte l'architecte, personnifie le style de la Régence. (*Voir* ce mot.)

OPPOSÉ. Synonyme de revers (médailles, etc.).

OR. Métal précieux, le plus pesant et le plus inaltérable après le platine, très tenace, extensible, originaire surtout de l'Amérique.

L'or réfléchit jaune et transparaît bleuâtre. Il a été estimé de tout temps. Homère mentionne l'or parmi les métaux employés par Vulcain, pour faire le bouclier d'Achille. Il nomme un batteur d'or du nom de Laercée. Les Égyptiens appelaient l'Éthio-

pie le pays de l'or, ils y exploitaient des mines et leurs procédés nous sont décrits par l'historien Diodore. Ils ne diffèrent pas sensiblement de ceux que l'on emploie de nos jours. L'or fin ou or pur ne se trouve pas à cet état dans la nature : l'or naturel (or vierge) est tout au plus à 20/24, parfois même à 14. On estime la pureté de l'or en carats. (*Voir* ce mot.) L'or pur ou affiné, ou de coupelle, est à 24 carats. L'or au titre est celui qui est allié au cuivre dans les proportions fixées par la loi. (*Voir* Alliage.) L'or est dit or bas lorsqu'il est au-dessous du titre légal. L'or vert est un composé de 708 unités d'or pur avec 292 unités d'argent pur. On a donné le nom d'or blanc au platine, d'or de Mannheim au similor et d'or d'Allemagne au cuivre jaune. Or mussif, nom donné au bisulfure d'étain à cause de sa ressemblance avec l'or, on l'appelle aussi or de Judée. Les miniaturistes ont employé pour les enluminures un or en oxyde pourpre délayé dans de l'eau gommée et appelé or de coquille. L'or en chaux est une composition de dorure formée de rognures de feuilles d'or et de miel. L'or moulu est un amalgame (mercure et or) employé pour la dorure.

ORAZIO, dit Ciarfuglia. Céramiste italien, l'un des premiers qui aient fait des essais de porcelaine, à Pesaro, pour Guidobaldo, duc d'Urbino, à la fin du XVIe siècle.

ORAZIO FONTANA. *Voir* Fontana.

ORBICULAIRE. Synonyme de « circulaire ».

ORDRES. Ensemble caractéristique formant un tout dont les parties et les proportions se commandent (architecture).

Les ordres classiques ont pour type la colonne et pour unité de mesure le diamètre ou le demi-diamètre du fût de la colonne. Cette unité est le *module*. (*Voir* ce mot.)

La colonne se compose du fût, du chapiteau et, le plus souvent, de la base. (*Voir* ces mots et le mot Colonne.) Chacune de ces parties subit, dans chaque ordre, des modifications caractéristiques.

Sur la colonne repose l'entablement qui se décompose en trois parties qui sont, en montant : l'architrave, la frise et la corniche.

On n'emploie le mot *ordre* que pour l'architecture classique. Ainsi il n'y a pas d'ordre gothique. Cependant on appelle ordre rustique les colonnades à ornements vermiculés, à bossages, etc. L'attique a été parfois dénommé ordre attique. (*Voir* ce mot.)

On reconnaît cinq ordres parmi lesquels les trois primitifs principaux sont les premiers :

1° Ordre dorique.

2° Ordre ionique.

3° Ordre corinthien.

4° Ordre toscan.

5° Ordre composite.

Voir chacun de ces mots dans le Dictionnaire.

OREILLES. Parties plates servant de prise sur les deux côtés de l'écuelle. Champ naturel pour chiffres, écussons, armoiries, etc.

OREILLONS. Prolongements latéraux au bas de la calotte du casque et destinés à protéger les oreilles.

ORFÈVRERIE. Bien que le mot orfèvre signifie artisan dans le travail de l'or, on appelle orfèvres ceux qui mettent en œuvre les métaux précieux (or, argent, etc.), et l'on donne même le nom d'orfèvrerie d'étain à l'art de ceux qui, comme François Briot

au XVIe siècle, travaillent l'étain. La « grosse orfèvrerie » est la production des grandes pièces. L'orfèvre dessine, puis modèle en cire sur armature de fil de fer, prend empreinte dans du sable fin, fait modèle en cuivre, d'après lequel on moule en or. Après ce travail vient celui de la ciselure et de l'ajustage. Le repoussé, le martelé, les montures, le filigrané, le cordelé, les amatis, le brunissage, le brunissage à l'effet, etc., etc., sont les innombrables procédés de l'orfèvrerie.

Bien que l'orfèvrerie forme un art distinct, il est difficile de la séparer de la bijouterie et de la joaillerie. (*Voir* ces mots.) Pendant toute une période, son histoire se confond presque avec celle de l'émaillerie (*Voir* ce mot); l'antiquité, l'art byzantin et l'époque de Louis XIV nous la montrent pénétrant dans le domaine du mobilier.

L'orfèvrerie égyptienne consiste en cloisonnages d'or dans lesquels sont incrustés des fragments de pierres colorées, de pâtes de verre. Les colliers, les statuettes des dieux, les ornementations en damasquine font partie de l'orfèvrerie égyptienne.

Chez les Hébreux, c'était probablement comme le reste un art d'importation étrangère ; les pendants d'oreilles, les bagues, les bracelets durent venir de l'Égypte ou de la Phénicie. Au mot Hébraïques (arts) nous donnons plus de détails sur l'orfèvrerie du temps de Salomon, le candélabre à sept branches, etc. Le luxe, au temps de ce roi, était tel que l'on méprisait l'argent. L'or fut employé à la décoration architecturale sous forme de lames dont on revêtait les colonnes et les lambris. La Bible cite les noms des orfèvres Béselaël, Oholiab et Hiram. Lors de leur fuite d'Égypte, les Israélites emportèrent de nombreux vases de métal précieux appartenant à leurs persécuteurs. L'invraisemblable fonte du Veau d'or dans le désert n'est explicable que par l'intervention d'artisans égyptiens : on sait d'ailleurs que les Égyptiens avaient dans les environs du mont Sinaï une exploitation de mines fort active.

L'orfèvrerie des temps homériques présente des ressources multiples. Il semble probable que, dès cette époque, on était très expert dans les alliages combinés de façon à varier les colorations et les nuances du métal. On n'a jamais su précisément ce ce qu'était l'électrum dont parle Homère. (*Voir* Électrum.) Les armes, les armures, les boucliers témoignent d'un art extraordinaire à ce point qu'on a vu dans les descriptions d'Homère et d'Hésiode (le bouclier d'Achille dans l'*Iliade* et celui d'Hercule dans le poème d'Hésiode) de pures imaginations poétiques. Les boucles d'oreilles de Junon (*Voir* Boucles d'oreilles), la corbeille et la quenouille d'or données à Hélène par Alcandre et d'innombrables passages montrent l'habileté des orfèvres homériques. Laercée et Icmalios sont des artisans cités par le poète.

Les fouilles du docteur Schliemann à Mycènes ont mis au jour de belles pièces de l'art du métal qui, si elles ne proviennent incontestablement des héros de l'*Iliade*, remontent à certainement une époque aussi éloignée.

La beauté de l'orfèvrerie étrusque a fait l'admiration des artistes, depuis Cellini qui la déclarait inimitable. Ces éloges sont mérités par la beauté simple du dessin de composition et par l'habileté de la mise en œuvre. Filigranés, cordelés, tressés, grènetis, estampage sont les procédés le plus habituels de cette orfèvrerie, où l'or garde des tons mats et chauds.

L'orfèvrerie grecque fait partie des beaux-arts et est une dépendance de la statuaire. Tandé pendamment de la ressource des alliages diversement colorés, elle unit le métal précieux à l'ivoire dans la chryséléphantine. Les plus grands statuaires, Phidias par exemple, sont des orfèvres. On cite également Mys et son talent à ciseler des acanthes,

Théoclès, Canachus, Smilis, Athénoclès, Acragas, Théodore de Samos. Cette dernière ville était un centre renommé d'orfèvrerie. Les reliefs pris dans la masse même forment des bossages ciselés d'ornements végétaux, de masques ou de personnages, parfois ce sont des reliefs rapportés formant saillie dans le fond de la coupe ou de la patère : on les appelle *emblemata*. Non seulement l'orfèvrerie entre dans la statuaire, mais elle envahit l'ameublement par les incrustations de plaques gravées, repoussées ou ciselées, lorsque ce n'est pas le meuble entier qui est en métal précieux. Le luxe domestique fut poussé à un tel point qu'à un festin donné à Alexandrie mille convives virent changer à chaque service leur plat d'or et leur coupe d'or.

L'art romain, sauf pour l'architecture et la verrerie, est absolument tributaire de l'art grec et ce sont des artistes grecs qui enrichissent de leurs œuvres les palais, les maisons et les galeries des citoyens romains. C'est Rome qui, à son tour, répandra dans la Gaule, devenue romaine, les industries qui lui sont venues de la Grèce. Les triomphes des Paul-Emile et des Lucullus sont de grands cortèges où l'on voit défiler toutes les richesses d'orfèvrerie des villes vaincues. On peut juger de la valeur de cette orfèvrerie romaine par le trésor de Bernay (*Voir* ce mot), à la Bibliothèque nationale, dont nous donnons la plus belle pièce, fig. 95. Le travail consiste en une feuille de métal repoussée puis reprise et qui forme doublure sur la panse du vase qu'elle décore. Le trésor d'Hildesheim (*Voir* ce mot), actuellement à Berlin, est un autre spécimen de l'orfèvrerie romaine. On peut l'étudier sur les reproductions galvanoplastiques qui figurent au Musée de Cluny, salle 2 du rez-de-chaussée (sur notre plan, fig. 176).

L'orfèvrerie byzantine est tout entière dans l'emploi des doublets, des pierreries cabochons, des plaques à gemmes, formant relief sur de hautes sertissures et garnissant des fonds filigranés où serpente l'acanthe byzantine. (*Voir* Byzantin.) La description du trône d'or de l'empereur Théophile et — œuvre de beaucoup postérieure — la couronne de Charlemagne (fig. 34) donnent une idée de ce style. L'émaillerie cloisonnée envahit l'orfèvrerie. Le costume lui-même se surchage de bijoux et de pierreries. Jean Chrysostôme lance l'anathème contre le luxe de l'orfèvrerie de son temps. Byzance sera longtemps le grand centre où l'Occident s'adressera. Au xe siècle, la *Pala d'oro* de Venise est commandée à des artistes byzantins et le xive siècle, seulement, verra le déclin de l'émaillerie cloisonnée byzantine sur or.

Dès le ve siècle, la Gaule avait vu naître une orfèvrerie indigène. L'émaillerie est d'origine gauloise, si l'on en croit un ancien. Les torquès, les bracelets, et toute la bijouterie guerrière sont d'un travail assez simple qui consiste surtout en tresses et en gravures. Les fibules sont avec les armes ce qui nous reste de l'art de l'époque mérovingienne. Au vi^e^ siècle cependant, on mentionne Abbon, saint Eloi, Thillo. Le monastère de Solignac est un centre renommé. Charlemagne s'entoure d'un grand luxe : les chroniqueurs parlent de ses trois tables d'argent et de sa table d'or. Les abbayes qu'il fonde aux frontières sont des postes militaires, mais aussi des ateliers où les arts industriels sont pratiqués et enseignés.

Au xie siècle, un évêque d'Hildesheim, Bernward, est célèbre comme orfèvre. L'autel d'or de Bâle (Musée de Cluny 4988) date de cette époque et témoigne de la persistance du style byzantin. Dans son *Manuel*, le moine Théophile (xiie siècle) s'étendra longuement sur les multiples procédés de l'orfèvrerie de son temps.

Au viie siècle, l'orfèvrerie wisigothique est capable de produire des œuvres comme

le trésor de Guarrazar (*Voir* ce mot) dontla plus grande partie est au Musée de Cluny. (*Voir* fig. 181 et 182.) L'ornementation consiste en cloisonnages à incrustations, pierreries et lettres découpées suspendues en pendeloques. L'art arabe, à peu près à la même époque, incruste de riches damasquines d'or sur métal.

FIG. 368.
AIGUIÈRE DE STYLE RÉGENCE

L'époque romane donne aux pièces d'orfèvrerie des formes architecturales où se retrouvent les caractéristiques de son style. Les châsses affectent des airs de petits édifices à toiture avec double pignon aux deux bouts et arcades plein-cintre sur les façades. Les personnages aux attitudes raides et d'une composition naïve s'abritent sous les niches ainsi formées ou même se placent complètement en dehors. Les filigranes, les ornements géométriques simples garnissent toujours les fonds sur lesquels font saillie les plaques de pierreries et les cabochons ou doublets à hautes sertissures. Le calice de Saint-Remi à Reims est un remarquable échantillon de cet art roman. Dans les pieds, sous les soubassements, dans les crosses, on voit des animaux monstrueux semblables à des chimères. L'orfèvrerie est toute religieuse.

Avec le XIIIe siècle apparaît la période gothique. L'orfèvrerie devient laïque comme tous les arts décoratifs du temps. L'organisation des corporations contribue à perpétuer certaines traditions de métiers et à élever le niveau des artisans. Les pièces appartenant à l'art de cette époque sont encore assez rares, mais avec l'aide des inventaires on peut reconstituer suffisamment l'aspect de l'orfèvrerie aux XIIIe, XIVe et XVe siècles.

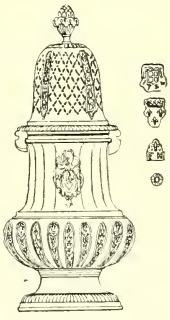


FIG. 369. — SUCRIER
DU XVIIIe SIÈCLE

La châsse dite de Nivelles, avec son aspect de monument aux constructions entassées, est un curieux monument du XIIIe siècle. L'émaillerie champlevée fait la gloire de Limoges : c'est l'atelier où tout l'Occident vient chercher son luxe et adresse ses commandes. A vrai dire, ce n'est plus la véritable orfèvrerie, puisque le métal qui sert de support à l'émail est le cuivre. Dans la cassette dite de saint Louis, qui est au Louvre (série D, n° 940) et qui date du XIIIe siècle, l'ornementation consiste en écussons et médaillons émaillés appliqués sur le bois. Bien que l'art reste encore dépendant de l'esprit religieux dans la fabrication de toute l'orfèvrerie destinée au culte et aux églises, les sujets profanes dominent dans l'orfèvrerie laïque qui se plaît aux complications de personnages groupés en épisodes. L'émaillerie translucide sur relief, dite aussi émaillerie de bassetaille (*Voir* ce mot), apparaît au XIVe siècle. La Vierge de Jeanne d'Evreux (Musée du Louvre, série D, n° 942, galerie d'Apollon) est un beau spécimen de l'art de cette époque. Les rois et les princes ont, attachés à leur personne, des orfèvres attitrés. On cite à cette époque les Jean de Mautreux, Claux de Fribourg, Henry,

Hannequin. (*Voir* ces mots dans le Dictionnaire.) Les armoiries de la bannière de la corporation des Maîtres-Orfèvres portaient un écusson soutenu par deux anges et entouré de rinceaux terminés en fleurs de lis. Sur une banderole, on lisait ces mots latins : *In sacra atque coronas*, c'est-à-dire : « Nous travaillons pour les objets sacrés et les couronnes. »

Déjà au XIIIe siècle, Philippe le Hardi avait témoigné de la grande estime qu'il avait pour l'orfèvrerie, en accordant, à son argentier Raoul, les premières lettres de noblesse dont l'histoire de France fasse mention. L'Occident tout entier suit l'impulsion de l'activité merveilleuse qui s'est manifestée en Italie avec des artistes comme les Jean, les Nicolas de Pise, les Cione, les Léonardo. Le XVe siècle voit s'accroître le luxe des maisons princières. Les ducs de Bourgogne ont la cour la plus florissante de l'Europe. Les princes mettent leur gloire à amasser des collections d'objets rares parmi lesquels l'orfèvrerie tient la plus grande place et le premier rang. Les Inventaires qu'ils en font dresser, qu'ils annotent de leur noble main, montrent qu'ils ont la fierté de ce luxe dont ils s'entourent. Les descriptions y sont amoureusement bavardes et en font des documents précieux qui, au défaut d'objets authentiques, permettraient de reconstituer dans leur ensemble la plupart des arts décoratifs de cette époque. L'inventaire de Louis, duc d'Anjou, dressé vers le milieu du XIVe siècle et publié par M. de Laborde, contient la description détaillée de 796 articles, classés sous les rubriques : vaisselle de chapelle dorée et émaillée, autres pots et aiguières et hanaps à trépied, pots d'or, aiguières d'or, vaisselle d'or, plats d'or, écuelles d'or, joyaux, nefs, essais, salières, flacons émaillés, fontaines, coupes, gobelets, bassins, drageoirs, chaudrons d'argent pour la cuisine. Ce dernier détail donne une idée du luxe qui, déjà si grand au XIVe siècle, ne fit que se développer au XVe. Les villes offrent aux rois des présents d'orfèvrerie : en 1360 la Ville de Paris fait présent au roi Jean le Bon de 1,000 marcs de vaisselle d'argent. En 1389, Charles VI reçoit de la Ville de Paris « 4 pots, 6 trempoirs et 6 plats d'or ». — « Grand merci, bonnes gens ! dit le roi. Ils sont beaux et riches ! » Les princes se faisaient de ces sortes de cadeaux. (*Voir* Joyau d'Altœting.) Les châsses et les reliquaires dans l'art religieux; les nefs surtout, dans l'art laïque, sont les pièces principales. La forme architecturale domine les ensembles qui sont de véritables édifices de style gothique avec leurs fenestrages, leurs crêtes découpées, leurs pinacles, leurs dais, leurs clochetons. La châsse (Cluny n° 5105) qui représente sainte Anne assise sur une chaire gothique à dais est un bel exemple de l'orfèvrerie du XVe siècle. Dufour, Boey, Jean de Clichy en France; Hans Greiff, Henry Hufnagel en Allemagne; Braccioforte, Arditi, Ghirlandajo en Italie, laissent un nom dans l'orfèvrerie. Ghiberti en Italie a fondé toute une École féconde. Le style gothique a déjà ses orfèvres dessinateurs, ses ornemanistes, dans Martin Schongauer et Israël de Mecken.

FIG. 370. FLAMBEAU DU XVIIIe SIÈCLE

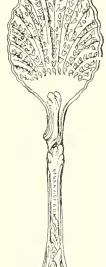


FIG. 371. CUILLER A SUCRE (LOUIS XV)

Le XVIe siècle apporte dans l'orfèvrerie son style païen caractéristique. Cependant, tandis que l'ameublement est dominé par les formes architecturales, l'orfèvrerie, jusque-là tributaire elle aussi de l'architecture, s'émancipe. Elle garde bien les colonnes,

les pilastres, les portiques, mais l'ensemble n'a presque plus rien d'un édifice. Le luxe, l'amour du beau se développe à un degré incroyable. En 1571 la royauté promulgue un édit qui défend d'employer l'or à la fabrication de la vaiselle, édit qui tombe vite en désuétude. Mais ce luxe recherché est un luxe intelligent : ce n'est pas la richesse des matières que l'on aime pour sa valeur, c'est l'art, c'est l'habileté de la mise en œuvre, c'est le talent déployé. Jamais l'histoire n'a montré une époque aussi éprise de l'art pour l'art même. L'étain et le fer mériteront d'entrer dans l'orfèvrerie, sacrés par le talent d'un Briot et d'un Cellini. C'est de l'Italie que part le grand mouvement qui emporte tous les arts dans un même essor vers l'idéal. Cellini personnifie la Renaissance jusque dans son exubérance prodigue. Il consigne avec amour, dans son *Traité d'orfèvrerie*, toutes les ressources des orfèvres ses contemporains et les siennes propres. La France se lance sur les pas de l'art italien en tempérant la fougue méridionale par un goût plus reposé et plus discret. A côté des merveilleux modèles des Delaulne et des Woeriot, on peut citer les noms des orfèvres Desjardins, Benedict Ramel, Delahaie et l'orfèvre d'étain François Briot. L'Espagne cite les Arfé. L'Allemagne, plus rebelle à l'esprit novateur, reste plus longtemps attachée aux anciennes traditions gothiques qui conviennent mieux à son tempérament artiste. Elle mêle à ces tendances archaïques une certaine recherche du bizarre et du compliqué qui se manifeste dans les montures de noix de coco ou d'œufs d'autruche, ainsi que dans les combinaisons mécaniques où excelle l'orfèvre W. Jamnitzer. Théodore de Bry et Collaert dans leurs estampes mêlent l'esprit flamand à l'esprit de la Renaissance italienne.

Le commencement du XVIIe siècle cite les noms des frères Mosbereaux, logés au Louvre, des Mignot, des Carteron, de René de la Barbe, Jean Gravet de Roberdet, de Gédéon Lesgaré. Ce dernier, dans ses « bouquets d'orfèvrerie », fait de gracieux emprunts à la flore ornementale. Un nouveau retour vers l'émaillerie s'opère avec la découverte des émaux de bijouterie par l'orfèvre Toutin.

L'ampleur majestueuse domine l'orfèvrerie comme le reste sous Louis XIV. Là comme partout, c'est Lebrun qui régente et dirige. Les Gobelins sont un Conservatoire d'art décoratif où figurent des orfèvres renommés. Les Claude de Villiers, les Alexis Loir, les Lepautre et surtout Claude Ballin et Delaunay mettent dans l'orfèvrerie une dignité de contours, une importance de bossages et de reliefs à l'unisson de la décoration générale. Leurs œuvres périssent dans la désastreuse fonte qui dure six mois en 1688 et 1689. Les malheurs de la fin du XVIIe siècle amènent des édits somptuaires qui arrêtent le développement du luxe privé. Il s'était développé au point que l'orfèvrerie produit des meubles entiers de métal précieux. Les auteurs contemporains mentionnent des buffets, des canapés d'argent. Les collections royales d'Angleterre possèdent encore aujourd'hui de grandes tables d'argent qui datent du règne de Charles II. Ce roi qui séjourna longtemps en France rapporta dans son pays le goût du style Louis XIV. Forts godrons, cartouches amples, mufles et mascarons, larges acanthes enveloppantes, lauriers imbriqués formant bandelette, en sont les caractéristiques.

L'influence considérable de Jean Bérain au commencement du XVIIIe siècle amène un style plus ténu, moins redondant dans l'orfèvrerie. L'orfèvre Briceau s'en inspire.

La période de la reine Anne en Angleterre et de la Régence en France produisent des pièces d'une belle solidité de lignes, avec quelque chose de sérieux dans les contours, sans les excès de reliefs du style Louis XIV et sans les excès de courbe du Louis XV. Les ensembles témoignent comme d'une virilité de dessin : ils ont une

expression de fermeté et de gravité. Le décor en découpures de lanières (où Bérain avait excellé) étale ses galons géométriques à saillie uniforme sur des fonds pointillés. La torsion des cannelures, embrassant obliquement les panses et les rotondités, prélude déjà au style Louis XV. Certaines ordonnances sont impuissantes à refréner le goût du luxe privé : les édits de 1719 n'ont pas l'effet ruineux des mesures analogues prises par Louis XIV.

Il est difficile d'imaginer rien de plus élégant que l'orfèvrerie de style Louis XV. Sans doute, elle n'a pas la sérénité du style de la Régence, mais quelle verve! quelle fantaisie! Les caprices de la rocaille, les écussons obliques, les fruitelets végétaux, les chantournements des panses et des contours, les formes violonnées, un appel à toutes les ressources du monde marin, caractérisent ce style qui revendique les grands noms de Pierre Germain et de Juste-Aurèle Meissonnier. (*Voir* ces deux noms.) A côté d'eux se place l'orfèvre Rœttiers à qui on doit de beaux flambeaux (fig. 156 et 157). Tabatières, bonbonnières, pommes de cannes, etc., etc., l'orfèvrerie se multiplie dans une originalité sans cesse renouvelée.

Le goût de la France domine l'Europe, comme pendant tout le XVIIIe siècle et pendant le règne du style Louis XVI. Le plus célèbre des orfèvres de l'Angleterre est un Français, Paul Lamerie. Le style Louis XV anglais reste plus simple que le français : il a de jolies ornementations où, à la rocaille et à la pierre trouée, il mêle de gracieux et riches feuillages d'acanthe sur le bas des panses de ses cafetières, etc.

Avec le style Louis XVI, l'argenterie et l'orfèvrerie affectent une simplicité un peu froide en sa sévérité. Les cannelures droites et parallèles, les tores rubanés formant ourlets, les médaillons ovales debout sous le nœud de rubans, sont les motifs les plus fréquents. On cite Auguste et Chéret.

Le XIXe siècle voit s'appauvrir encore cette branche des arts décoratifs. La résurrection de l'antiquité grecque n'a pas été heureuse pour l'orfèvrerie. Le style Empire et la Restauration peuvent cependant s'honorer des Odiot, des Thomire et des Biennais. A citer également Fauconnier et ses neveux Fannières. Froment-Meurice fait pénétrer dans son art l'esprit du romantisme. Christofle contribue à répandre dans le public le goût des belles pièces.

Actuellement l'orfèvrerie ou se fait la suivante du goût public ou cherche à faire à ce goût d'heureuses violences. L'art japonais a beaucoup influé sur la mode : il a secoué la torpeur des routines. L'orfèvrerie s'est doutée enfin qu'il pouvait y avoir autre chose que cet éternel ton de l'argent ou de l'or. Elle en a cherché les gammes. Les États-Unis et leur jeune industrie se sont lancés hardiment dans le nouveau. Après le mocoumé, avec le mocoumé, on a eu les beaux effets de martelé et aujourd'hui l'art espagnol avec ses superbes damasquinures d'or et d'argent sur fer ne peut manquer de créer un courant nouveau. (*Voir* MODERN STYLE.)

ORFROI. Ornement d'or frisé. Le mot latin *aurifrisium* par lequel on le désignait au moyen âge lui donne ce sens ; on a également prétendu y voir une corruption de « aurum phrygium », « or phrygien », les Phrygiens passant pour avoir inventé la broderie.

ORICHALQUE. Métal mentionné à l'époque homérique : il était composé d'or et de bronze (?) ou n'était qu'une espèce de bronze.

ORIENT. Éclat et reflet des perles. « Perle d'un bel orient ».

ORIENT (ARTS EN) L'Orient est le berceau de la civilisation occidentale. L'Égypte

et l'Inde furent les grandes institutrices de l'humanité. La Chine elle-même ne fut peut-être pas à l'écart du mouvement : elle commerça peut-être avec Rome et avec la Grèce (*Voir* Murrhins), par l'intermédiaire des marchés de l'Égypte. Pour la Chine, le Japon, l'Égypte, l'Inde, les Hébreux, la Perse, les Arabes, les arts ont été assez complètement connus pour qu'un article spécial leur fût consacré. S'y reporter. Nous ne nous occuperons ici que de l'art qui a fleuri sur les rives du Tigre et de l'Euphrate, et en Phénicie.

La civilisation assyrienne présente un degré de luxe royal incroyable, favorisé par le gouvernement despotique de monarchies absolues. L'ameublement porte les traces de cet esprit. Les sièges s'ornent de figures de captifs ou d'animaux. Parfois, sous le bras du fauteuil sur lequel trône le maître, est sculptée une file de captifs debout. Ou c'est quelque animal entier, debout, plaqué sur le côté du meuble. Le siège est haut et nécessite un marchepied. Pieds en pattes de lion, têtes d'animaux et les formes

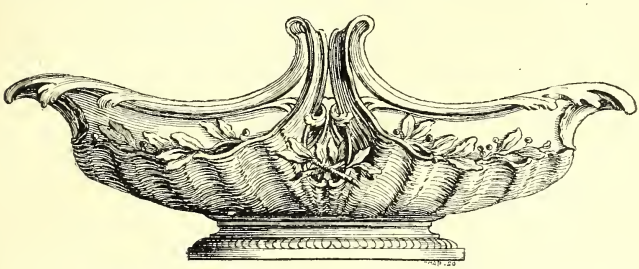


FIG. 372 — SAUCIÈRE (MODÈLE DE PIERRE GERMAIN) STYLE LOUIS

générales des ensembles rapprochent du style égyptien l'art oriental ancien. Les incrustations de plaques de métal et d'ivoire devaient contribuer à la décoration, si l'on interprète des sièges et des chars sculptés sur les bas-reliefs assyriens. Le métal était-il employé massif ou faut-il ne voir dans les descriptions que des exagérations conformes au génie oriental? Un auteur grec, parlant de la mort de Sardanapale, mentionne, parmi les innombrables richesses qu'il entassa sur son bûcher de bois parfumé, cent cinquante lits et cent cinquante tables d'or. Hérodote, dans la description qu'il nous a laissée du temple de Bel, parle également d'autels d'or, de tables d'or, de statues d'or. On a estimé à environ 60 millions de francs la valeur (valeur actuelle) d'une des statues qui figuraient dans ce temple au témoignage de l'historien grec. Les collections du Musée assyrien du Louvre possèdent des coupes gravées en métal doré, un lion accroupi portant sur le dos un anneau : cette figure de bronze était, suppose-t-on, destinée à servir de contrepoids aux rideaux qui fermaient les baies.

La bijouterie et l'orfèvrerie, autant qu'on en peut juger par les bas-reliefs, étaient très développées. Les rois portent des pendeloques aux oreilles. Au haut du bras et au poignet sont des bracelets. Ces derniers peuvent se ramener à deux formes génériques. Ou ce sont des enroulements serpentins à deux ou trois rangs dans le genre des torquès, ou ce sont des anneaux ornés d'une ou de plusieurs rosettes ciselées, de dimensions assez considérables pour dépasser des deux côtés la largeur de l'anneau

qui les supporte. Les armes elles-mêmes témoignent d'un grand luxe. Les casques sont hémisphériques, sans visière ni protection pour le cou : au haut se recourbe une crête de métal ouvragé. Les épées n'ont pas de gardes : ce sont des glaives à poignée balustrée avec pommeau. Le fourreau (comme dans un bas-relief du Musée assyrien du Louvre) est parfois terminé par de gracieuses figurines de lions qui forment bout. Un anneau au haut du fourreau servait à l'attacher au baudrier, assez haut sous l'aisselle. Il est à noter que, dans les sculptures assyriennes, lorsque les archers sont représentés tirant de l'arc, la corde de l'arc ne passe pas devant la figure du guerrier, mais s'interrompt lorsqu'elle affleure le visage. Le costume guerrier ne comprend pas de cuirasse métallique ni de jambières.

Le costume civil est orné de broderies où la rosace caractéristique revient fréquemment. Parfois le costume est une longue robe à franges, parfois une tunique courte terminée aux genoux. La barbe, tressée, longue, coupée carrément au bas; la tiare, haute, très ornée, sont à noter.

L'art des tissus était tellement développé que les Latins donnèrent à certains tissus coûteux et très recherchés le nom de « tissus babyloniens ». (*Voir* Babylone.)

L'ivoirerie assyrienne est représentée par quelques pièces dans les collections publiques et notamment au British-Museum de Londres. Deux tablettes qui font partie de ces dernières collections représentent deux personnages assis tenant le sceptre. On remarque des traces de vernis bleu et de dorure sur ces œuvres assyriennes, qui rappellent de fort près le style égyptien.

La céramique fut appliquée à l'architecture : les briques vernissées et le bitume étaient les matériaux employés aux constructions. On possède de ces briques estampillées au nom de Nabuchodonosor. La Bibliothèque nationale a, sous le n° 3314, un sceau annulaire assyrien en terre cuite où est gravé un dieu frappant un lion avec son glaive. La gravure des pierres dures a laissé de beaux cylindres, parmi lesquels nous citerons les n°s 911 et 914 de la Bibliothèque nationale (guerrier et autruche, guerrier et griffon).

Les caractéristiques du style assyrien sont la figure ample, majestueuse, large vers la descente des joues, les cheveux longs et bouclés, la barbe nattée, longue, à bout carré, — les musculatures fortement accusées notamment aux jambes, la précision extraordinaire des articulations, l'habitude de figurer les personnages tenant les mains *empaumées* l'une dans l'autre, la vérité des représentations, une recherche des attitudes pittoresques. L'écriture cunéiforme, dont les caractères ressemblent à des combinaisons de fers de lance, ou plutôt de clous à profil triangulaire, commente les scènes représentées. Parmi les ornements, le plus fréquent est la rosace en forme de marguerite.

Les Phéniciens méritent une grande place dans l'histoire des arts décoratifs, sinon par un art original, du moins par l'incroyable extension de leur commerce, qui leur permit d'établir des colonies et des comptoirs sur tout le littoral de la Méditerranée, sûrement en Espagne et peut-être en Angleterre. C'est à eux que l'on doit l'alphabet et sa diffusion dans le monde. Le luxe de Tyr et de Sidon est attesté par les témoignages de tous les historiens anciens. Ézéchiel parle de « temples d'ivoire, de couches de lin, de places remplies d'or et d'argent ». Ivoire, ébène, étain, plomb, fer, soie, pierres précieuses, étaient apportés de toutes les parties du monde. Dans un temple de Tyr, visité par l'historien grec Hérodote, se dressaient deux colonnes, l'une d'or, l'autre d'émeraude. Dès les temps homériques, Sidon est célèbre pour ses tissus. Homère la

mentionne. Si, pour le reste, la Phénicie était un intermédiaire, un marché, pour les tissus et la verrerie elle possédait une fabrication indigène. Les verreries de Sidon étaient renommées et la pourpre de Tyr est vantée par les poètes grecs et latins.

ORIENTALES (Pierres). Se dit des pierres précieuses les plus belles, indépendamment de leur lieu d'origine. Les pierres de moindre valeur sont dites occidentales.

ORIFLAMME. Petit étendard en soie (de couleur rouge orangé), qui servait de bannière à l'abbaye de Saint-Denis. L'oriflamme était fendue en trois pointes lambrequinées et se portait au haut d'une hampe dorée. C'est à la fin du XIe siècle que l'oriflamme fut prise par les rois de France.

ORIPEAU. Laiton battu servant à former des ornements brodés.

ORLE. Ourlet qui borde l'ove.

ORLE. Sorte de bordure formant encadrement indépendant autour de l'écu.

ORLÉANS. Centre de céramique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Manufacture royale de porcelaine marquée d'une couronne crénelée de trois sortes de redents.

ORLET. Petit listel au-dessus de la cymaise.

ORLEY (Bernard Van). Peintre verrier, en Belgique, de la première moitié du XVIe siècle. Ce même artiste fut chargé de diriger l'exécution de onze tapisseries destinées à la chapelle Sixtine, et dont les cartons, faits par Raphaël, lui furent envoyés, à Arras, par le pape Léon X.

ORME. Bois indigène d'un ton jaunâtre, qui fournit de belles loupes. L'ébénisterie, sous le premier Empire et sous la Restauration, a fait un grand emploi de l'orme. Le berceau du roi de Rome était en racine d'orme ornée de bronzes ciselés.

ORNÉES (Lettres). Lettres fantaisistes pour les en-têtes d'alinéas, après les miniaturistes du moyen âge. (*Voir* Miniature.) De nombreux artistes ornemanistes du XVIe et du XVIIe siècle en ont dessiné de curieux modèles (Théodor de Bry, etc.), que la typographie de nos jours reproduit ou dont elle s'inspire dans l'impression des livres de luxe.

ORNEMANISTES. « On désigne sous ce nom une classe d'artistes ou plutôt d'artisans, dont l'industrie consiste à peindre ou à modeler des ornements en toutes sortes d'objets de décor. » (Boutard.) On donne généralement ce nom aux dessinateurs de modèles pour les différents arts décoratifs. Parfois, l'ornemaniste se contente de dessiner des fantaisies, des arabesques, des motifs décoratifs sans appropriations spéciales et susceptibles d'être employés, tout ou partie, par le fabricant.

C'est avec la Renaissance, avec la possibilité de diffusion fournie par la gravure, qu'apparaissent les ornemanistes. Les premiers que l'on puisse mentionner pour la dernière période du style ogival sont les Italiens Andréa de Cosimo, le peintre Mantegna, l'architecte Bramante, les Allemands Israël de Mecken et Martin Schongauer, pour la période qui prépare la Renaissance et coïncide avec la seconde moitié du XVe siècle.

Le XVIe siècle est la grande époque des ornemanistes. (Pour les caractéristiques du style, *Voir* Renaissance.) A la tête de l'École française est Jacques Androuet Ducerceau, qui fournit des modèles innombrables pour les œuvres les plus diverses : arabesques, frises, cartouches, trophées, aiguières, vases, coupes, buffets, bahuts, cabinets, lits à colonnes, sièges, tables, ostensoirs, clefs, heurtoirs, niellures, bijoux, etc. A côté de lui se placent Étienne Delaulne, dit Stéphanus (orfèvrerie), René Boivin (orfèvrerie, bijouterie et joaillerie), le Lorrain Pierre Wœriot (armurerie et bijoux).

Le style de la Renaissance en Allemagne revendique le grand peintre Albert Dürer,

qui dessine des allégories, des pièces d'orfèvrerie, des entrelacs; les orfèvres Hopfer, Flotner, qui gravent des modèles de damasquines, des moresques; Sébald Beham, auteur de vases, de cartouches, de vignettes; le célèbre Aldegrever avec ses gaines, ses frises, ses panneaux; Virgilius Solis pour les rinceaux déliés dont il orne ses coupes, ses gobelets, ses vases, pour ses panneaux et ses frises; Hans Holbein, qui s'établit en Angleterre et laisse des modèles d'orfèvrerie; le Liégeois Théodor de Bry avec ses *Croquis pour orfèvres*, ses ornements de gaines, de coutellerie, d'armurerie; le Nurembergeois Wechter, qui décore de lanières découpées les gobelets qu'il dessine; Daniel Mignot (peut-être Français) pour sa bijouterie et sa joaillerie; Dieterlin, compliqué et découpé à l'excès.

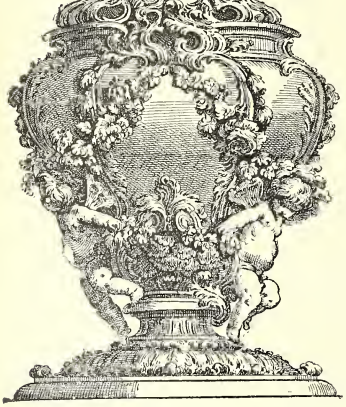


FIG. 373. — MODÈLE DE VASE, PAR EISEN

La Renaissance aux Pays-Bas cite, en première ligne, Vredeman de Vriese le père, architecte et dessinateur universel, qui publie des suites de panneaux à arabesques, des fantaisies architecturales sur les ordres classiques, des grotesques, des vases, des trophées, des perspectives encadrées dans des cartouches; après lui, on doit mentionner son fils Paul de Vriese le jeune, auteur de modèles d'ameublement; les deux Collaert, père et fils, graveurs de motifs décoratifs à personnages mythologiques et monstres marins, de colliers, pendeloques, pendants; Claes ou Claas publie des rinceaux comme le peintre Lucas de Leyde; Gérard est renommé pour ses allégories; Martin de Vos, pour ses personnages encadrés dans des portiques ou des cartouches; Balthazar Sylvius, pour ses ornements d'entrelacs blancs et noirs, motifs de style arabe pour niellures et damasquines, broderies, etc. Les Wierix et les Sadeler dessinent des allégories religieuses.

L'Italie du XVIe siècle compte parmi ses maîtres ornemanistes les grands peintres auteurs d'arabesques de cartons pour tapisseries, les Raphaël, les Michel Ange, les Jean d'Udine, les Carrache. Le Primatice s'établit à Fontainebleau et, pendant près de quarante ans, dessine d'innombrables modèles dans tous les arts décoratifs. Les arabesques d'Andrea, d'Augustin Vénitien; les vases de Polidoro Caravages, de Chérubin Alberti; les aiguières de Vico, les couteaux à complication de personnages groupés et parfois fantastiques de Salviati, les éventails de Carrache, les broderies de Vecellio sont les pièces les plus renommées.

Au style Louis XIII, en France, appartiennent les ornemanistes Simon Vouet et Stella, les peintres, Jacques de Brosse l'architecte. Abraham Bosse publie des motifs architecturaux, des titres, vignettes, cartouches, des bouquets de joaillerie, des lits, des lustres, des miroirs, des écrans, des eventails, des lettres ornées, le tout d'un style nourri, plantureux, surchargé, caractéristique de l'époque. Carteron, dit Stephanus

Paul de la Houe, Toutin l'émailleur, Laurent et Gédéon Lesgaré donnent des motifs pour bijoutiers et pour orfèvres. Le travail du fer a pour dessinateurs-ornemanistes l'arquebusier Antoine Jacquard et le serrurier Mathurin Jousse. L'Italien Della Bella, établi en France, montre une originalité pleine de fantaisie dans ses modèles de vases. Adam Philippon coïncide avec la fin du règne de Louis XIII et le règne de Louis XIV. Son influence est très considérable : à la suite d'un voyage en Italie, il rapporte les éléments de ce qui sera le style Louis XIV. Jean Lepautre sera son élève et fera pénétrer dans les arts décoratifs le goût du « romain » et de l' « héroïque ».

Le style flamand du début du XVIIe siècle est dominé (comme l'art de toute l'Europe à cette époque) par l'influence de Rubens. L'ornemaniste le plus original de cette époque est assurément Henri Janssen, qui dessine des modèles d'orfèvrerie : c'est un des burins les plus sveltes et les plus élégants de l'art ornemental. A citer les modèles

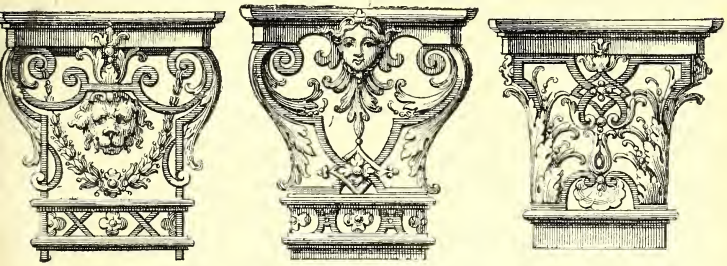


FIG. 374. — MODÈLES DE CHAPITEAUX DE SERRURRIE, PAR JEAN BÉRAIN

de vaisselle de Van Vianem. L'Allemand Michel Leblond, dit Blondus, dessine des modèles élégants pour montres, coutellerie, orfèvrerie.

L'Italie, qui peut revendiquer le nom de Della Bella, a pour ornemanistes au commencement du XVIIe siècle l'orfèvre Scoppa et Mitelli, qui dessine des cartouches. En Allemagne, Krammer donne des modèles des incrustations alors à la mode, et le Suisse Mérian publie des cartouches et des encadrements.

L'ornementation Louis XIV est dominée par le peintre Charles Lebrun. Les dessinateurs sont innombrables. On peut diviser le style Louis XIV en deux phases, dont la première est caractérisée par Lepautre et la seconde par Jean Bérain. Dans la première rentrent les Marot père et fils, architectes ; les Loir, qui dessinent de nombreux motifs pour panneaux, éventails, orfèvrerie ; Vauquer, connu pour ses bouquets de fleurs ; Damery et Germain Audran pour leurs vases. Puis c'est Gribelin l'orfèvre, Ducerceau, le petit-fils ; Gilles Lesgaré, Sébastien Leclerc, Boule, l'illustre ébéniste ; Jean Leblond pour la menuiserie. Ce dernier appartient à la seconde période comme Toro, Bourdon et Briceau, orfèvres, Bernard Picard, qui dessine des vignettes, des chiffres et des lettres.

L'étranger suit le style qui domine en France, et les dessinateurs-ornemanistes de l'Europe se lancent dans le style Louis XIV. L'Allemagne cite les gobelets, coupes, titres de Hollar, les tabatières de Wuest, les meubles de Bœlmann et les modèles que l'architecte Decker donne à tous les arts décoratifs.

Le style de la Régence est amené par l'architecte Robert de Cotte. Gilles-Marie

Oppenort est à la tête du mouvement qui entraîne les ornemanistes, en tête desquels on peut citer Claude Gillot (arquebuserie, tapisseries, dessus de clavecins) et Watteau, qui dessine des écrans.

Le style Louis XV est dominé par le peintre François Boucher. Les architectes Boffrand, Briseux et J.-F. Blondel sont en tête. Trois maîtres méritent d'être cités au premier rang : Juste-Aurèle Meissonnier, l'orfèvre Pierre Germain et Jean Pillement, qui se spécialise dans les chinoiseries devenues vite de mode. A citer l'élégance des modèles de Delajoue, la fantaisie capricieuse de Cuvilliès père. Les Huquier père et fils s'occupent de la décoration générale. Puis c'est Hubert Gravelot, Charles Nicolas Cochin le fils. La rocaille a en Allemagne de fervents adeptes, parmi lesquels au premier rang Habermann et Nilson.

Le style Louis XVI métamorphose les arts décoratifs. Le peintre Vien et l'architecte Lucotte sont les chefs de cette révolution, qui a vu les conversions de quelques ornemanistes de l'époque précédente. Babel et Charles Eisen, après avoir travaillé dans le style rocaille, abandonnent leur premier culte pour la religion nouvelle. Cuvilliès fils se fait un nom dans le style néo-grec comme son père dans la rocaille. Delalonde et Delafosse sont les noms les plus célèbres dans cette phalange serrée de dessinateurs. A citer les modèles de meubles dessinés par Roubo, les bronzes dessinés par Forty, les vases de Fontanieu, les panneaux de Salembier, de Queverdo, de Prieur, de Leprince, les gracieux motifs pastoraux et les bouquets de Ranson, les vignettes et les chiffres de Watelet et de Choffart. Moreau le jeune et les Huet sont à mentionner.

Piranesi, en Italie; Chippendale, Sheraton et surtout les frères Adam, en Angleterre, répandent le style Louis XVI.

Les modèles de Percier et Fontaine, au commencement du XIXe siècle, dominent l'art décoratif de l'Empire et de la Restauration.

Après avoir groupé selon leur style les principaux ornemanistes, nous les classons selon les modèles qu'ils ont laissés.

STYLE DE LA RENAISSANCE

Architecture et décoration générale : Ducerceau, Philibert Delorme.

Meubles : Ducerceau.

Arquebuserie : Ducerceau.

Orfèvrerie, bijouterie, joaillerie : Ducerceau, Étienne Delaulne (Stephanus), René Boivin, Pierre Woeriot.

Arabesques, panneaux, cartouches, trophées, lambris : Ducerceau, Delaulne, Boivin.

Serrurerie : Ducerceau.

Chiffres, initiales ornées : Tory (G).

Encadrements : Delaulne, Boivin.

Vases : Boivin, Ducerceau.

STYLE LOUIS XIII

Décoration générale : Vouet, Stella, Adam Philippon, Abraham Bosse.

Orfèvrerie, bijouterie, joaillerie : Abraham Bosse, Stella, Toutin, Gédéon Lesgaré, Jacquard.

Armurerie : Jacquard.

Serrurerie : Jousse.

Écrans, éventails : Bosse.

STYLE LOUIS XIV

Architecture et décoration générale : Lepautre, Lebrun, Jean Marot, Daniel Marot.

Meubles : Boule, Bérain.

Orfèvrerie, bijouterie, joaillerie : Bérain, Briceau, Loir, Louis Roupert, Gilles Lesgaré, Boule, Daniel Marot, Bourdon, Vauquer, Damery.

Arabesques, panneaux, cartouches, trophées, lambris : les Bérain, Jean Lepautre, Gribelin, Bernard Picard, Vauquer, Toro.

Etoffes : Vauquer, Ducerceau (petit-fils).

Paravents, écrans, éventails : Loir.

Horloges : Bérain, Daniel Marot.

Serrurerie : Jean Lepautre, Bérain, Jean Leblond, Davesne.

Chiffres, initiales ornées : Bérain, Sébastien Leclerc, Bernard Picard.

Vases : Jean Lepautre, Germain Audran, Toro.

Carrosserie : Jean Lepautre, Loir, Bérain.

Tapisserie : Sébastien Leclerc.

STYLE RÉGENCE

Architecture et decoration générale : Oppenort, Robert de Cotte.

Arquebuserie : Gillot.

Arabesques, panneaux, cartouches trophées, lambris : Watteau, Gillot, Oppenort.

Paravents, écrans, éventails : Watteau.

Tapisserie : Gillot.

STYLE LOUIS XV

Architecture et décoration générale : Boffrand, Delajoue, Meissonnier, Cuvillïès, Blondel, Eisen, Briseux, Cochin, Habermann.

Meubles : Delajoue, Meissonnier, Cuvilliès, Blondel, Babel, Habermann

Orfèvrerie, bijouterie, joaillerie : Delajoue, Meissonnier, Cuvilliès, Pierre Germain, Habermann.

Arabesques, panneaux, cartouches, trophées, lambris : Huquier, Babel, Delajoue, Cuvilliès, Boucher, Blondel, Pillement, Gravelot, Pierre Germain, Cochin, Eisen, Habermann, Nilson, Briseux.

Encadrements : Meissonnier, Huquier, Cuvilliès, Gravelot, Boucher, Blondel, Babel, Cochin, Pillement, Eisen, Briseux, Habermann, Nilson.

Etoffes : Pillement.

Paravents, écrans, éventails : Delajoue.

Horloges : Meissonnier.

Serrurerie : Meissonnier, Huquier, Cuvilliès, Blondel, Babel, Briseux, Habermann.

Chiffres, initiales ornées : Gravelot, Cochin.

Vases : Delajoue, Huquier, Boucher, Blondel, Eisen, Briseux, Habermann, Nilson

Carrosserie : Delajoue, Meissonnier, Pillement, Habermann.

Tapisserie : Delajoue, Boucher.

Tabatières : Meissonnier.

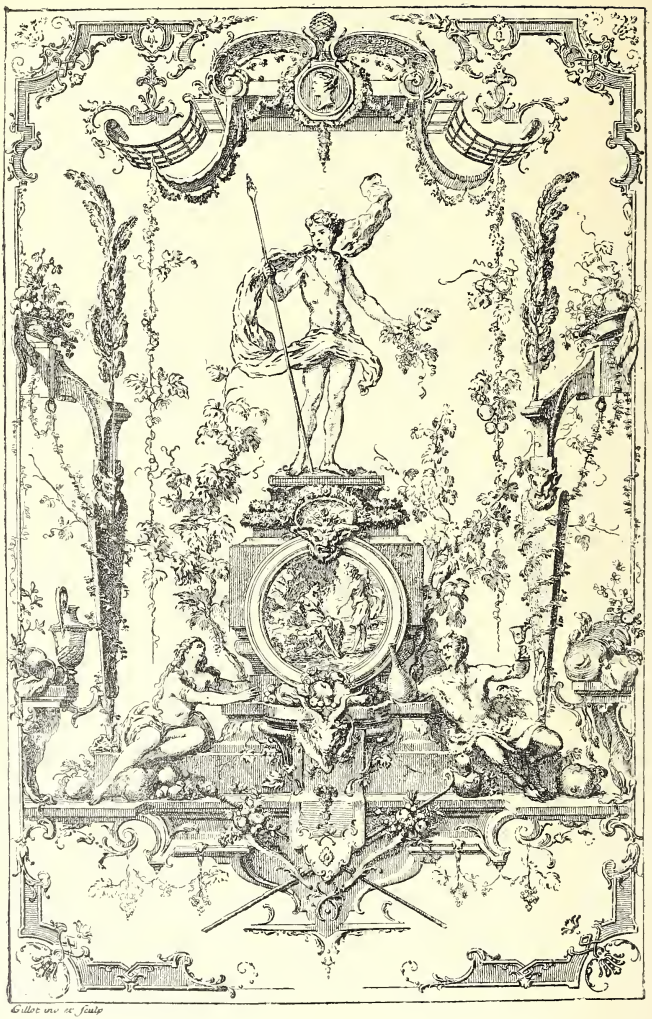


FIG. 375. — GRAND MOTIF DÉCORATIF, PAR CLAUDE GILLOT

STYLE LOUIS XVI

Architecture et decoration génerale : Lucotte, Vien, Delafosse, Salembier, Quéverdo, Prieur, Le Prince, Ranson, les frères Adam (ces derniers Anglais).

Meubles : Delafosse, Roubo, Sheraton, Chippendale (ces deux derniers Anglais).

Orfèvrerie : Delafosse, Forty, Fontanieu.

Serrurerie : Delafosse.

Vases : Delafosse.

Paravents, écrans, éventails : Delafosse.

Lettres ornées : Watelet, Choffart.

STYLE EMPIRE

Architecture et décoration générale : Percier et Fontaine.

ORNEMENTAL (Art). *Voir* Art Décoratif.

ORNEMENTATION. *Voir* Décoration.

ORNEMENTATION DES MANUSCRITS. *Voir* Miniature.

ORPHÉE. Personnage de la Fable païenne. Il est représenté (camées, etc.) jouant de la lyre et entouré d'animaux féroces que subjugue la douceur de son chant.

ORSINO. Céroplaste du XVIe siècle. Auteur de nombreux portraits de cire, dont Vasari signale le mérite : il avait fait celui de Laurent de Médicis, en grandeur naturelle.

OSAKA (au Japon). Centre de fabrication de tapis veloutés et bouclés (coton).

OSIRIS. Divinité égyptienne représentée coiffée d'une mitre conique, ornée de deux plumes d'autruche. Osiris tient en main le fouet, symbole de puissance. L'œil d'Osiris figure fréquemment sur les pierres gravées et forme parfois des bijoux (cloisonnages enchâssant des pâtes de verre) ou des pendeloques dans les colliers, etc..

OSTENSOIR. Pièce d'orfèvrerie religieuse de formes diverses laissant à son centre une partie à jour protégée par des lames de verre et où l'on expose l'hostie. On a donné longtemps aux ostensoirs le nom de monstrances, mot dont le sens étymologique est le même. On appelle les ostensoirs des soleils d'église quand ils affectent

FIG. 376. — OSTENSOIR, PAR PIERRE GERMAIN

la forme d'un disque entouré de rayons: Pierre Germain en a donné des modèles (style Louis XV). Cette dernière forme rayonnante est postérieure à la Renaissance. L'art roman et l'art gothique ont produit des ostensoirs d'aspect architectural où se retrouvent les caractéristiques des styles correspondants. Il est difficile d'établir une différence de forme entre les ostensoirs et certains reliquaires. Ils sont le plus souvent composés d'un tube cylindrique de verre destiné à contenir l'hostie. L'hostie y repose souvent sur une sorte de support en forme de croissant. Le cylindre de verre est ou horizontal ou vertical. Il est porté par un pied à pommeau ornementé et à base plus ou moins lobée ou polygonale. Au-dessus du cylindre s'élève un clocheton en forme de cône ou de pyramide avec découpures en forme de pinacle. Sous ce dais s'abrite une statue de sainpersonnage. Au haut un fleuron ou une croix forment amortissement. Sur les côtés du cylindre, on voit fréquemment des contreforts former rattachement entre le pied de l'ostensoir et la partie du haut. Ces contreforts font comme des ailerons latéraux. Voir au Musée du Louvre, série D, nos 733 et 734, deux ostensoirs de la dernière période du style gothique (xve siècle).

OTELLES. Bouts de fer de piques (blason).

OTE-VENT. Ancien nom des paravents.

OTHON. Orfèvre normand du xie siècle. Auteur du mausolée de Guillaume le Conquérant (bas-reliefs d'or et d'argent avec pierreries).

OTTAVIANI (Giuseppe). Mosaïste romain du xviie et du xviiie siècle; travailla à la basilique de Saint-Pierre.

OTTOMANE. Sorte de canapé le plus souvent sans bois apparent. Le dossier se courbe à partir de son milieu et vient se rabattre sur les côtés pour former les accotoirs.

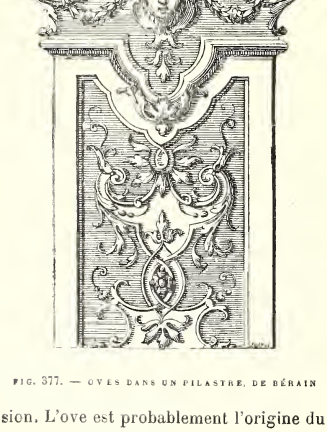


FIG. 377. — OVES DANS UN PILASTRE, DE BÉRAIN

OUDENARDE. Centre flamand de tapisseries renommées au xviie siècle. La fabrication s'éteint aux environs de 1770.

OUDINÉ (Eug.-André). Médailleur français (1810-1887).

OUVRAGÉ. Se dit des plaques de fer découpées en rinceaux sur les portes, sur les panneaux où elles sont les attaches des gonds, des pentures, etc. (moyen âge). *Voir* Fer et Serrurerie.

OUVRÉ. Synonyme d'ouvragé.

OVARI. Porcelaine japonaise à décor bleu sur fond blanc.

OVALE. Forme très fréquente dans les œuvres du style Louis XVI (vases, médaillons, cartouches, dossiers de meubles, etc.).

OVE. Ornement en forme d'une moitié d'œuf coupé selon sa plus grande dimension. L'ove est probablement l'origine du godron. Les oves forment une ornementa-

tion courante et s'alignent sur les moulures. On appelle ove fleuronné un ove feuillagé.

OVICULE. Petit ove.

OVOIDE. En forme d'œuf.

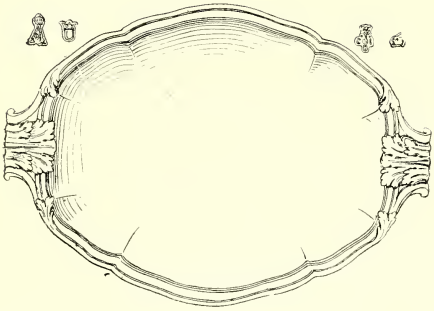


FIG. 378. — OURLET : PLATEAU LOUIS XV

P

P entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de 1767.

P couronné (orfèvrerie). Poinçon dit de contremarque; c'est le poinçon de la corporation des maitres orfèvres de Paris. Ce poinçon revient tous les 23 ans, sauf quelques irrégularités. C'est ainsi que **P** désigne :

1684 — 1685
1708 — 1709
1731 — 1732
1755 — 1756
1778 — 1779

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet, date de l'élection des maîtres-gardes.

A partir de juillet 1784, on marqua d'un P (initiale du mot Paris). Ce P de forme variable est accompagné de deux chiffres gravés en creux qui indiquent l'année : P 85, P 86, etc., orfèvrerie faite à Paris en l'année 1785, en l'année 1786, etc.. Ce P disparut quelques années avant 1800, probablement en 1797. (*Voir* article Poinçons.)

P, dans l'art religieux chrétien, est une abréviation pour *Propheta*, prophète. Exemple : Musée du Louvre, série D, n° 66, émail champlevé du XIIe siècle, représentant Jacob. Sur une banderole se lit le nom Jacob suivi d'un P (pour *propheta* et peut-être pour patriarcha).

PACINO (nommé aussi Pace, dans quelques notes et documents). Orfèvre italien du XIIIe siècle. Auteur de pièces d'art, parmi lesquelles on cite pour l'autel Saint-Jacques de Pistoïa : un calice d'or avec figures sculptées; la couverture, également d'or avec pierreries, du livre des Évangiles; une croix d'argent avec les figures des évangélistes et de plusieurs autres saints.

PADELOUP ou **PASDELOUP**. Relieur du roi de France vers 1750.

PADOUANES. Nom que l'on donne aux médailles fausses contrefaites de l'antique. Ce nom leur venait de leur auteur, Jean Cavino, surnommé le Padouan, qui fit pour cette contrefaçon des coins qui ont été conservés. (*Voir* Cavino.)

PADOUE (Italie). Centre de céramique au XVIe siècle. Faïences à reliefs et grands personnages. Elle donna son nom à certains vases à anses à fond gris bleu, décorés de fantaisies et d'arabesques, que l'on appelait vases « à la padouane ».

PAFRAT (Jean). Ébéniste de la fin du XVIIIe siècle, collabora avec Carlin.

PAGANISME. La religion païenne avec sa mythologie si décorative domine dans

tous les arts de l'antiquité (grecque et latine) jusqu'à la floraison de l'art byzantin. L'art chrétien, roman et gothique, s'empare des restes de l'art païen, les adapte à la religion nouvelle et parfois, grâce à des interprétations grossièrement naïves, emploie sans scrupules des œuvres païennes, ou des sujets où les dieux et les héros du paganisme deviennent complaisamment de saints personnages chrétiens. C'est ainsi que nous voyons les camées de Jupiter, de Vénus figurer sur des reliquaires (reliquaire de Saint-Nicolas du Port, par exemple), comme représentation de Dieu et de la Vierge. *Voir* aux mots Camée et Diptyque des exemples de ces curieuses méprises.

La Renaissance est la résurrection de l'art et de l'esprit païens. Ce ne sont plus que personnages mythologiques dans la décoration, dans les arabesques, dans les sculptures. Parfois l'artiste mêle les deux mondes, païen et chrétien, dans l'ornementation d'une même pièce. Il n'est pas rare de voir dans les émaux de Limoges des bacchanales bachiques orner une zone de la panse d'une aiguière, tandis qu'une autre zone est occupée par un sujet religieux. Sur une salière hexagonale en émail peint de Pierre Reymond (Musée du Louvre, série D, n° 443), chacune des faces est décorée d'un motif distinct, et l'on s'étonne de voir, à côté du paradis de Salomon, de Jahel et de Samson, les épisodes païens de Virgile et du *Lai d'Aristote*. (*Voir* ce mot.)

PAGODE. Construction chinoise en forme d'un petit pavillon surmonté d'un toit simple ou double ou triple, à coins retroussés, parfois ornés de clochettes. L'art oriental a produit de nombreuses petites pagodes (bibelots) où siègent accroupies quelques divinités monstrueuses. Les matières dures, les bois dorés, peints, laqués, les incrustations de pierreries, etc., y ont été employés. Par extension, le mot pagode a servi à désigner non le petit temple, mais l'idole elle-même. En ce sens, le mot pagode est synonyme de magot.

PAGODITE. Espèce de pierre de lard.

PAGOLO, de Vérone. Brodeur du xve siècle. « Le plus habile en ce genre de travail, dit Vasari de cet artiste qui rendait les figures avec l'aiguille aussi bien qu'un peintre avec le pinceau. »

PAILLE. On a fait, avec des fragments de paille, colorée ou non, collés sur un fond de bois, des marqueteries fragiles susceptibles d'une élégance et d'une richesse de décor très remarquables. La fragilité de ces pièces et les fluctuations de la mode expliquent la rareté de celles qui se sont conservées jusqu'à nos jours. Actuellement, le Japon en produit de curieuses où, au dessin et aux colorations des pailles, s'ajoutent les effets changeants qui résultent de la disposition contrariée du sens du fil des pailles. Cette industrie de la marqueterie de paille a eu sa vogue et son éclat en Europe, et particulièrement en France. Nous avons pu voir et admirer dans une collection particulière une fort belle boîte décorée ainsi, intérieur et extérieur, de charmantes arabesques découpées dans le style du début du xviiie siècle, dans le genre Bérain. Le dessus du couvercle était occupé par un épisode mythologique à nombreux personnages. La douceur de ces fonds dorés, devenus blonds avec le temps, mettait en valeur la délicatesse de l'ornementation.

PAILLETTES. Défauts dans les pierres précieuses.

PAILLON. Petite lamelle de métal brillant employée pour former fond et comme miroir sous les pierreries dans les chatons. La mosaïque a également employé des paillons pour donner des éclats métalliques aux parties éclairées de ses compositions. Le moyen âge dans les doublets et dans les cabochons a souvent rehaussé l'éclat des

pierres par l'emploi du paillon. On a recherché l'effet du paillon jusqu'au XVIe siècle. Exemple : Musée du Louvre, série C, n° 69, un âne en bronze monté sur un socle en marbre blanc, incrusté de caissons de pierres spéculaires posés sur paillons rouges.

PAILLON. Laiton battu, découpé en fines lamelles et employé dans les passementeries (pampilles, glands, etc.).

PAILLON (Émaillerie). Petite plaque métallique, brillante, que les peintres émailleurs soudaient sur certaines parties de la plaque à émailler. L'émail translucide dont ils la recouvraient y gagnait des effets miroitants et chatoyants. Les peintres émailleurs limousins, dans leur recherche des tons éclatants, font un large emploi de l'émail coloré sur paillon. Parfois, un travail préliminaire trace sur le paillon des ombres qui varient le jeu des lumières, suivant les effets à produire. Jean Pénicaud II se signale par la grandeur de ses surfaces à paillons. Léonard Limousin a de beaux effets de bleus changeants sur paillons. Le paillon, absent dans les grisailles de Pierre Reymond, tient au contraire une grande place dans ses émaux de couleurs. Ce procédé se retrouve chez presque tous les émailleurs : chez Pierre Courtois, chez Jean Courtois, chez Jean de Court, qui en abuse, ainsi que Suzanne de Court.

PAIRLE (blason). Figure formée de trois bandes qui partent du milieu de l'écu, une vers la pointe du bas, les deux autres vers les deux coins supérieurs.

PAIX. Sorte de patène qui, au Ve siècle, succéda à l'usage religieux du baiser de paix. Les fidèles, au lieu de s'embrasser, baisaient une sorte de plaque de métal que le célébrant leur présentait en disant : « *Pax tecum :* que la paix soit avec toi, » d'où le nom de l'objet. Ciselures, émaux, niellures, substances précieuses étaient employés à la fabrication des paix. Les sujets qu'on y représentait étaient naturellement religieux. Exemple : « Une paix d'or fin ornée au milieu d'une image émaillée de la Vierge. Au-dessus une croix émaillée avec quatre grosses perles », XVe siècle. Même époque, « une paix d'or en forme de fleur de lis ». On en faisait en ivoire (exemple au Musée de Cluny, n° 1104). Certaines paix servaient à la bénédiction des maisons et étaient conservées comme une sorte de *palladium* conjurant le malheur. (Exemple : Musée du Louvre, série D, nos 198 et 199.) Deux plaques d'argent émaillées formant une paix (22 centimètres sur 14). Les sujets représentés sont la Nativité et l'Annonciation. On y lit l'inscription latine : « *Pax huic domui :* que la paix soit avec cette maison. »

PAL. Figure de pieu posé verticalement sur le centre de l'écusson qui est alors dit palé.

PALA. Retable. On emploie ce mot pour désigner la *Pala d'oro* de Saint-Marc de Venise, commandée aux artistes de Constantinople par le doge Pierre Orseolo en 976. Son origine indique le style byzantin qui y domine. C'est, a dit Labarte, « le plus magnifique et le plus considérable monument de l'art de l'émaillerie au moyen âge ». Cette œuvre d'orfèvrerie a environ 3m50 sur plus de 2 mètres. De nombreux personnages sur fond d'or ornent les panneaux formés par une sorte de galerie architecturale. Médaillons, pierres précieuses, émaux, filigranes forment les fonds. Les épisodes religieux en émail, un grand médaillon représentant Dieu entouré des quatre Évangélistes, les portraits de l'impératrice Irène et du doge Ordefallo Faliero y figurent. Ce dernier portrait fut ajouté vers 1105 lorsqu'on eut apporté la *Pala d'oro* à Venise (1102).

On donne le nom de *palioto* à une *pala* de moindres dimensions. Le parement d'autel de la basilique de Saint-Ambroise de Milan a reçu le nom de *palioto*, cette

pièce d'orfèvrerie est, dit Lasteyrie, « l'une des plus anciennes, des plus riches et des plus belles qui soient au monde ». Il est également tout en or avec figures en relief, émaux et cabochons. Cette œuvre, qui date de 835, est curieuse en ce qu'elle n'est pas purement byzantine : elle témoigne d'un art qui se rapproche plus de l'antiquité grecque et latine. Sur le fond d'un des médaillons est une inscription latine qui a révélé le nom de l'auteur. On y lit « V. Volvinius magister phaber », c'est-à-dire maître V. Volvinius (ou maître Wolvinius) artisan.

PALADINI. (Filippo). Artiste italien de la seconde moitié du XVIe siècle. Auteur d'un superbe bas-relief en terre cuite peinte représentant « les Œuvres de charité » à l'hôpital du Ceppo, à Pistoïa.

PALAFFITES (Époque des). Époque des stations lacustres dans l'art préhistorique. Elle coïncide avec l'âge de la pierre polie.

PALANQUIN. Litière orientale. (*Voir* Chaise a porteurs.)

PALASTRE. Boîte de la serrure.

PALÉ. *Voir* Pal.

PALÈS. Déesse champêtre représentée avec des attributs rustiques dans l'art païen.

PALETTE. *Voir* Bougeoir.

PALISSANDRE. Bois exotique, dur, d'un brun violet qui noircit avec le temps et d'une odeur de violette qui fait qu'on lui donne souvent le nom de bois de violette.

PALISSY (Bernard). La céramique française au XVIe siècle comprend les travaux d'Abaquesne (*Voir* ce mot) à Rouen, les ateliers de Beauvais, de Rennes. Lyon voit s'établir les fours de l'Italien Francisque de Pesaro; mais deux noms dominent la céramique de cette époque, celui du bourg d'Oiron et celui du « grand ouvrier de terre » Bernard Palissy.

Tout est obscur quant à son état civil. Né vers 1510, peut-être 1500, à la Capelle-Biron (Lot-et-Garonne), peut-être à Biron arrondissement de Bergerac (Dordogne), il mourut en 1589 ou 1590 « prisonnier pour la religion » (protestante) au cachot de la Bastille, vaincu mais non dompté par les « misères, nécessités et mauvais traitements ». Né pauvre, il ne reçut pas d'instruction; voyagea probablement pendant la période qui va de 1530 à 1540, se maria à Saintes, embrassa la religion réformée et eut à subir de nombreuses persécutions à ce sujet. De son premier métier il était verrier : le Musée de Cluny possède, sous les n°s 1977 et 1978, deux vitraux datés de 1544 et provenant du château d'Écouen, qui auraient été faits par Palissy. Une coupe de faïence émaillée qu'il trouva fut l'origine de ses seize années de recherches. On a longuement discuté l'origine de cette coupe. Des rapports de Palissy avec un seigneur qui revenait d'Italie et de Ferrare, où il s'était marié, ont permis de supposer que la coupe en question était de fabrication et style italiens. Les travaux de Palissy présentant de l'analogie avec les œuvres du nurembergeois Veit Hirschvogel, il est plus probable que la coupe était de provenance allemande. Le récit des malheurs du grand potier se trouve éloquemment exprimé dans un de ses livres.

« Le *Discours admirable de l'art de terre, de son utilité, des esmaux et du feu*, par M. Bernard Palissy, inventeur des rustiques figulines du Roy et de la Reyne sa mère, » est un livre sans apprêt et fort de sa simplicité. On y sent l'âpre loyauté d'une conviction profonde, une dignité de caractère : c'est le plus beau livre qui ait été consacré à la glorification du travail. Palissy suppose deux interlocuteurs allégoriques, « Théo-

rique et Pratique ». Le premier s'adresse au second pour lui demander son secret des émaux. Pratique redoute que cette révélation ne rende commun et méprisable son art. « Il n'est pas de mon art, ni des secrets d'icelui comme de plusieurs autres... Il y a plusieurs gentilles inventions lesquelles sont contaminées et méprisées pour être trop communes aux hommes... Je te prie, considère un peu les verres, lesquels pour avoir été trop communs entre les hommes sont devenus à un prix si vil que la plupart de ceux qui les font vivent plus mécaniquement (en artisans) que ne font les crocheteurs de Paris. L'état est noble et les hommes qui y besognent sont nobles; mais plusieurs sont gentilshommes pour exercer (parce qu'ils exercent) ledit art, qui vou lraient être roturiers et avoir de quoi payer les subsides (impôts) des princes..... As-tu pas vu aussi les émailleurs de Limoges, lesquels, par faute d'avoir tenu leur invention secrète, leur art est devenu si vil qu'il leur est difficile de gagner leur vie... » Avec quelle tristesse fière le potier s'écrie : « Tu as besoin de deux choses, sans lesquelles il est impossible de rien faire de l'art de terre. La première est que tu sois veuillant (opiniâtre), agile, portatif et laborieux. Secondement il te faut avoir du bien pour soutenir les pertes qui surviennent en exerçant le dit art. » Quelle lutte contre « les hasards du feu ! » Pour lui, il a « appris l'alchimie (la chimie) avec les dents ».

FIG. 379. — BERNARD PALISSY

Il raconte comment cette idée des émaux lui est venue. « Sache qu'il y a vingt et cinq ans passés qu'il me fut montré une coupe de terre, tournée et émaillée d'une telle beauté que dès lors j'entrai en dispute avec ma propre pensée. » Les portraits qu'il peignait ne lui rapportaient plus grand'chose. « La vitrerie n'avait pas grande requête (demande). » Il pense à appliquer à l'émaillerie de la poterie ses qualités de peintre. Il n'avait même pas « entendu parler de quelles matière se faisaient lesdits émaux » « Sans avoir, dit-il, nulle connaissance des terres argileuses, je me mis à chercher les

émaux comme un homme qui tâte en ténèbres... Je pilais de toutes les matières que je pouvais penser qui pourraient faire quelque chose et, les ayant pilées et broyées, j'achetais une quantité de pots de terre et, après les avoir mis en pièces, je mettais des matières que j'avais broyées dessus icelles. » Il notait la composition de chaque apprêt, puis mettait le tout dans un fourneau. Il ne « cherchait autre émail que le blanc », parce qu'il avait ouï dire que c'était le fondement de tous les autres émaux. Il « batela » ainsi plusieurs années, « imprudemment, avec tristesse et soupirs », renouvelant sans relâche ses essais, « toujours avec grands frais, perte de temps, confusion et tristesse ». Grâce à des travaux dont on le chargea, il se « trouva muni d'un peu d'argent » et « reprit encore l'affection de poursuivre à la suite desdits émaux ». On offre l'hospitalité à ses poteries dans le four d'un verrier du voisinage. Les mois passent, puis les années. Il commence à perdre courage. Enfin un jour, sur trois cents pièces, « il se trouva une des susdites épreuves qui se trouva blanche et polie, de sorte qu'elle me causa une joie telle que je pensais être devenu nouvelle créature ». Il se maçonna un four « avec un labeur indicible »; il n'avait pas le moyen d'entretenir un seul homme qui l'aidât. Un mois, nuits et jours, se passe à broyer les matières. Il reste six jours et six nuits devant le fourneau. L'émail ne fond pas. Palissy est « comme un homme désespéré ». Pour entretenir le feu, « je fus contraint, dit-il, de brûler les étapes qui soutenaient les tailles de mon jardin, lesquelles étant brûlées, je fus contraint de brûler les tables et plancher de la maison... Il y avait plus d'un mois que ma chemise n'avait séché sur moi. Encore pour me consoler, on se moquait de moi et même ceux qui me devaient secourir allaient crier par la ville que je faisais brûler le plancher : et par tel moyen l'on me faisait perdre mon crédit et m'estimait-on fou. Les autres disaient que je cherchais à faire la fausse monnaie, qui (ce qui) était un mal qui me faisait sécher sur les pieds... Et m'en allais par les rues tout baissé, comme un homme honteux ». Nul n'avait pitié de lui; mais il dit « à son âme, qu'est-ce qui t'attriste puisque tu as trouvé ce que tu cherchais »! Il se remet au travail. Une fournée de « six vingt écus » est « gâtée » par les éclats de cailloux du four. Il vivait d'emprunt. « Je n'avais en ma maison que reproches; au lieu de me consoler, l'on me donnait des malédictions. » Il était « comme un homme tombé dans un fossé ». Le pauvre grand homme « batela ainsi l'espace de quinze à seize ans »; quand il avait « appris à se donner garde d'un danger, il lui en survenait un autre, lequel il n'eût jamais pensé ». Quelques poteries couvertes d'émaux entremêlés en manière de jaspe

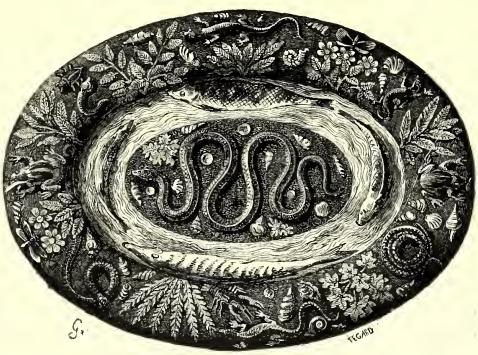


FIG. 380. — PLAT DE PALISSY

le nou rirent « quelques ans ». Amaigri, décharné, il allait « souvent se promener dans la prairie de Saintes, en considérant ses misères et ennuis ». Et le malheurenx avoue que, lorsqu'il recevait quelque visite, il cherchait à donner le change en « faisant des efforts de rire ».

Avec quel légitime orgueil, il s'indigne lorsque Théorique s'étonne qu'on estime si fort « un art mécanique (un métier) duquel on peut se passer aisément » ! C'est d'une « philosophie soigneuse » qu'il faut s'armer dans « ce gouvernement du feu ». Supprimez l'art de terre, que de métiers, que d'arts supprimés ! La fonte du métal se fait en « vaisseaux de terre »; le bâti de la forge, les fours de la verrerie, la vaisselle, les canaux qui transportent l'eau, tout procède de l'art de terre. Des villes même, en Asie, ont été construites de briques et de bitume.

C'est vers 1548 que Palissy était entré en relation avec le connétable Anne de Montmorency au château duquel (à Ecouen) il devait travailler. Parmi ses protecteurs il faut citer Catherine de Médicis, grâce à laquelle il put sortir des prisons de Bordeaux, où il avait été enfermé pour religion, et grâce à laquelle aussi il reçut le titre de « Inventeur des rustiques figulines du roi ». Par ses ouvrages, par le cours public qu'il fit à Paris en 1575 (il y était venu vers 1565), Palissy se montre un savant géologue, en avance de plusieurs siècles sur son temps.

Les travaux de Palissy consistent en plats à reliefs de reptiles, de grenouilles, de coquillages, de plantes émaillées, colorées (au naturel). Il a produit aussi des brocs, des vases, ainsi que de petites statuettes (figulines). Il s'est élevé une contestation touchant un plat (Musée du Louvre, série H, n° 74), qui est la reproduction du plat d'étain à la tempérance de François Briot (Musée de Cluny, n° 5190). *Voir* article Briot. Palissy fit aussi divers ouvrages rustiques pour l'ornementation des jardins. Des grottes qu'il modela pour le château d'Ecouen et pour le jardin des Tuileries, il ne reste rien qu'une quittance et des fragments de moules. Sur la quittance, à côté de Bernard Palissy, on voit mentionnés Nicolas et Mathurin Palissy, tous trois « sculpteurs en terre ». Ces derniers sont probablement les fils de Bernard. En effet, dans son *Discours admirable de l'art de terre*, il dit qu'il ne pouvait payer les salaires pour deux enfants qu'il avait « aux nourrices ». Quant aux moules, les fragments, ainsi que ceux d'un four à potier, ont été retrouvés en 1878 dans les fouilles pratiquées au Carrousel. On sait que Palissy avait été autorisé par Catherine de Médicis à établir un four aux Tuileries. Ces fragments sont au Musée du Louvre, série H, n° 241.

Les œuvres de Palissy sont remarquables, outre les qualités de dessin et les reliefs caractéristiques, par les émaux gras et chauds qui forment de riches jaspes sur une terre d'un grain dur et d'un ton rosé. Le Musée du Louvre possède de lui des groupes, des statuettes, des médaillons, des aiguières, des brocs, des flambeaux, des saucières, des salières, des plats, série H, sous les n°s 12 et suivants jusqu'à 178. Salle 26 de notre plan. (*Voir* fig. 330.) Le Musée de Cluny possède 44 pièces, dont 24 (quelques-unes contestables) sont attribuées à Palissy et les autres à ses continuateurs (n°s 3104 et suivants). Salle V de notre plan. (*Voir* fig. 176.) Le XIXe siècle, avec Avisseau (*Voir* ce nom, Landais, Barbizet, et surtout le céramiste Pull, a imité le Palissy avec une telle habileté qu'il est difficile de distinguer l'original des imitations. Ce qui a produit une dépréciation de la valeur sinon artistique, du moins marchande du Palissy.

PALISSY (Mathurin et Nicolas). *Voir* article précédent.

PALLAS. Surnom de Minerve.

PALME. Nom sous lequel on désigne les branches de palmier, attribut ou symbole de la victoire (art profane) ou de martyre (art religieux). On appelle encore palmes les feuilles en forme de cônes de pins dont la pointe serait infléchie. Ces palmes sont caractéristiques de l'art indou.

PALMES. Feuilles de palmier entourant des armoiries, lorsque celles-ci contiennent les écussons du mari et de la femme.

PALMETTE. Feuille ornementale composée de nombreuses découpures profondes, disposées symétriquement des deux côtés de l'axe et décroissant de dimensions dans le sens de la descente. La palmette est un ornement classique, peut-être dérivé de la fleur de lotus égyptienne : on la rencontre entablée sur les reliefs des moulures. Il est difficile de la prendre pour caractéristique d'une époque, car au moyen âge on rencontre des ornements qui s'en rapprochent beaucoup.

PAMPILLES. Petits tortils de passementerie formant pendeloques ou frange. On a également donné ce nom aux petites pendeloques de métal terminées par des sequins, des croissants, etc., formant frange dans certains bijoux.

PAMPRE. Tige de vigne avec feuilles. Les colonnes torses sont souvent ornées de pampres.

PAN. Demi-dieu païen. Il est représenté avec des cornes, des pieds de chèvre.

PAN. Surface plate. Une panse de vase est dite à pans lorsqu'elle présente une série de bandes plates ascendantes formant angles à leur ligne de jonction : la section transversale d'une panse à pans forme un polygone.

On appelle pan coupé le résultat de l'abatage d'un angle.

Dans le meuble, les pans coupés sont les deux montants qui remplacent les deux arêtes d'angles sur les côtés.

PANATHÉNAÏQUES (Amphores). Amphores qui étaient données comme prix aux vainqueurs dans les jeux des fêtes de Minerve, appelées Panathénées chez les Athéniens. Ces amphores étaient remplies d'huile (l'olivier étant consacré à Minerve). Les collections publiques possèdent de ces pièces qui portent des inscriptions indiquant leur destination et les noms des archontes pendant la magistrature desquels elles ont été décernées. Grâce à cette dernière indication on a pu retrouver la date. Le Musée du Louvre possède plusieurs amphores panathénaïques, parmi lesquelles la plus belle est ornée d'une grande figure de Minerve debout, casquée et armée.

PANATHÉNÉES. Processions et jeux des fêtes de Minerve. Sujet fréquent dans les décorations de l'antiquité et de la Renaissance.

PANCHRE. Sorte de pierre précieuse à reflets irisés.

PANDORE. Personnage mythologique. Jupiter lui donna une boîte où tous les maux étaient enfermés. La curieuse Pandore l'ayant ouverte, les maux se répandirent sur la terre, d'où vint ce que la mythologie appelle l'âge de fer. Pandore et sa boîte sont un sujet fréquent sur les pierres gravées antiques et sur les pendules du premier Empire.

PANETTI (Domenico). Miniaturiste de Ferrare au XVIe siècle.

PANIER. Motif fréquent dans les décorations pastorales du style Louis XVI. C'est généralement un panier à fond étroit, à coupe très évasée et à anses hautes : il accompagne les gerbes, les fleurettes, les râteaux, etc.

PANNE. Sorte de velours intermédiaire entre le velours et la peluche pour la longueur du poil. C'est un tissu analogue à la moquette. Les pannes de soie de Lyon

étaient célèbres au dernier siècle. Dans le nord de la France et en Flandre on faisait des pannes en poils de chèvre. En France, les centres sont Abbeville et Amiens.

PANNEAU. Surface encadrée de moulures. On donne le nom de panneau à tout ensemble décoratif encadré et formant un tout séparé. Les médaillons sont des panneaux circulaires. Bois, métal, surfaces peintes forment des panneaux. Les faces taillées dans une pierre sont des panneaux. Il y a des panneaux en serrurerie. Les vitraux sont divisés en panneaux par les membrures architecturales qui les traversent. Le devant d'un meuble est divisé en panneaux et chacun des battants d'une porte est formé d'un ou de plusieurs panneaux.

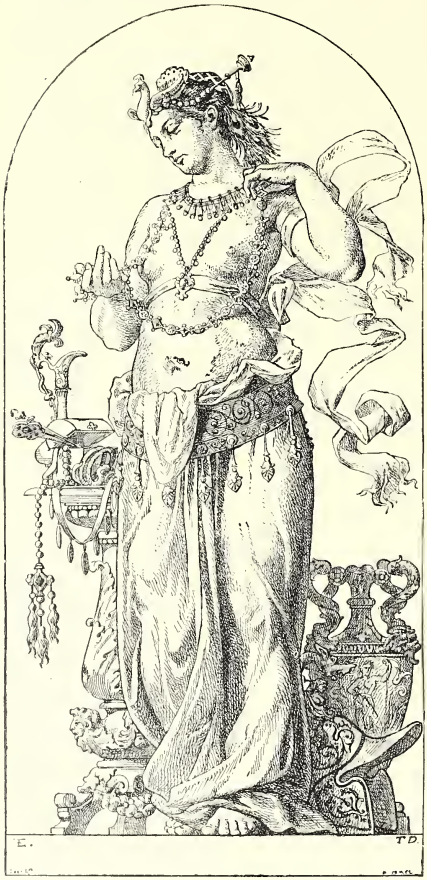


FIG. 381. — L'ORFÈVRERIE (PANNEAU CÉRAMIQUE EXÉCUTÉ PAR TH. DECK SUR LE CARTON DE F. ERHMANN)

Le style byzantin affecte la forme circulaire ou demi-circulaire : ses panneaux sont des médaillons ou des arcades de demi-médaillons. Dans le meuble, la forme carrée prédomine. Cette forme carrée se continue dans les panneaux de style roman. Le gothique affecte des panneaux rectangulaires allongés verticalement : l'ornementation caractéristique les décore. Un motif qui s'y rencontre fréquemment vers la fin est une sorte de parchemin plissé de plis parallèles. La Renaissance amène sur les panneaux, les allégories, les divinités païennes, les devises, les chiffres entrelacés de fleurs et de rinceaux. C'est avec l'époque ogivale gothique la belle époque des panneaux sculptés. Le Musée de Cluny en possède de nombreux échantillons originaux, ainsi que des moulages qu'il serait trop long d'énumérer. Avec le XVIIe siècle et le style Louis XIII, on remarque beaucoup de panneaux de forme octogonale Le style Louis XIV se borne à définir sur les murailles des espa-

ces entourés de moulures et ornés d'arabesques : le tout doré sur fond blanc. Dans le meuble, les panneaux, sans être carrés, n'ont pas une grande différence entre leurs deux dimensions. Le Louis XV rétrécit les panneaux et les borde de moulures contournées où la ligne droite est esquivée. Le style Louis XVI se plaît à la multiplicité des panneaux : la forme rectangulaire allongée horizontalement s'y retrouve souvent, encadrée d'une légère bordure à ornements courants classiques (fils de perles, oves, etc.) Le panneau ovale formant médaillon et surmonté du nœud de ruban caractéristique est un des motifs fréquents de ce style.

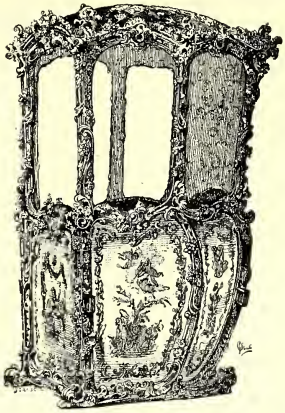


FIG. 332 — PANNEAUX DE CHAISE A PORTEURS LOUIS XV EN VERNIS MARTIN

PANNETON. Partie de la clef où sont les dents.

PANNON. Ensemble des armoiries d'une famille.

PANOPLIE. Armure complète. On appelle actuellement panoplie un groupe d'armes diverses disposées en un ensemble.

PANSE. Partie formant récipient dans une aiguière, une soupière, etc. La panse d'une aiguière est la partie comprise entre le pied et la gorge; elle se subdivise en épaulement, panse proprement dite (susceptible d'être divisée en plusieurs zones d'ornementation) et culot. Vers 1720, avec le style de la Régence, la panse, dans les cafetières, aiguières, etc., prend une importance considérable : elle forme presque tout le vase, le pied n'est presque plus qu'un ourlet, l'épaulement est supprimé, la gorge n'est que la continuation de la panse. (*Voir* fig. 26.)

On appelle commodes à panse les commodes du XVIIIe siècle qui affectent des formes rebondies avec une lourde courbe qui semble faire plier et descendre le milieu du bas du meuble entre les pieds.

PANSIÈRE. Partie de la cuirasse qui couvrait l'abdomen.

PANTALEONI (Giovanni). Miniaturiste italien du XVe siècle, travailla aux illustrations des livres saints du Dôme de Sienne.

PANTHÈRE. Animal consacré à Bacchus et qui figure dans les représentations de ce dieu ou dans les dionysiaques. La peau de panthère est l'attribut du prêtre dans l'art égyptien.

PANTHÈRE ou Pierre de Panthère. Espèce de jaspe.

FIG. 333
PANSE GODRONNÉE (AIGUIÈRE EN CUIVRE DE LA RENAISSANCE)

PANTIN (près de Paris). Cristallerie importante, belle taille, belle gravure. Imitation de pierreries (Monot et Stumpf).

PAOLO D'AREZZO. Orfèvre du XIVe siècle, auteur, avec son frère Pietro, du reliquaire de San-Donato (tête d'argent grandeur naturelle, avec décoration d'émaillerie de basse-taille). Ce reliquaire, qui est conservé à Arezzo, porte la date de 1346.

PAOLO AZZIMINO. Célèbre artiste damasquineur vénitien de la seconde moitié du XVe siècle.

PAOLO, de Raguse. Ciseleur italien du XVe siècle. Auteur de portraits-médaillons en métal.

PAOLO. Orfèvre florentin de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe. Cité parmi les plus célèbres de son temps. On cite de cet artiste : un reliquaire en forme de petite église, dont l'exécution lui fut confiée par la corporation des marchands, et une couronne d'argent pour une tête d'argent de saint Jean, qu'on portait dans les processions avec les reliques du saint.

PAON. Dans l'antiquité, le paon est l'attribut de la déesse Junon, et comme les impératrices romaines se sont souvent fait représenter en Junon, on rencontre fréquemment le paon comme attribut sur les médailles des impératrices.

L'Orient s'est laissé séduire par la beauté de cet animal. La mythologie et l'art indien le font souvent figurer dans la décoration. Saravati, le dieu aux quatre bras, est figuré à cheval sur le paon. Kartikeya, l'arc à la main, est assise sur le paon. Il n'est pas rare de trouver une sorte de chimère bizarre à tête et col de paon : cet animal fabuleux se compose d'un corps portant sur quatre pattes et a deux paires d'ailes, l'une aux épaules, l'autre à la croupe. Une de ses pattes de devant se relève et tient, comme dans une main, une sorte de sceptre. La queue de la chimère n'est pas une queue de paon, ni même d'oiseau. C'est une sorte de col allongé, terminé par une autre tête d'oiseau, qui lui en tient lieu.

L'art persan a produit de belles representations du paon : le Musée de South-Kensington à Londres en possède une très remarquable. L'oiseau, haut sur pattes, est de cuivre incrusté d'une sorte de niellure. La queue, très ornée, est plate en éventail. Sur le col de l'animal sont figurés des combats d'animaux, éléphants, etc.

Le paon figure dans l'art byzantin. Le plus souvent ce sont deux paons placés aux côtés d'un vase symbolique où ils semblent boire.

Le moyen âge a fait de cet oiseau une estime singulière. On l'appelait « la viande des preux ». On le mettait sur les tables des seigneurs et sa préparation culinaire était compliquée. L'animal plumé et cuit était, après cuisson, revêtu à nouveau de ses plumes, à l'état naturel. On l'offrait aux vainqueurs des tournois. Parmi les vœux par lesquels les paladins s'engageaient à quelque téméraire prouesse était, en tête, le vœu du paon : « Je m'engage devant Dieu, devant la Vierge Marie, devant les dames et devant le paon ! » jurait le chevalier. L'orfèvrerie de table, dans les nefs (*Voir* ce mot), etc., au moyen âge, a souvent fait figurer le paon dans la décoration ou dans les formes d'ensemble. *Voir* au Louvre, aiguière du XIIIe siècle en forme de paon (C, nº 278).

PAPE (M.-D.). Orfèvre émailleur de Limoges, au XVIe siècle. Travailla dans le style de Jean Penicaud II et de Pierre Reymond. Par suite des diverses manières dont M.-D. Pape a signé ses émaux, on en avait attribué une partie à l'émailleur Martin Didier. Dans son *Histoire des arts industriels*, Jules Labarte explique cette méprise

et cite à l'appui le superbe triptyque, composé de quatorze émaux, de M -D. Pape, et exposé à Kensington en 1862, dont les signatures, rapprochées de celles qui étaient en questions, établissent le bien fondé de cette rectification. Œuvres au Musée du Louvre (série D), sous les nos 496 et suivants jusqu'à 511.

PAPHOS. Sorte d'ottomane à bois apparent. Ce canapé est porté sur des pieds plus ou moins sculptés, au haut desquels court une frise de bois sculpté formant ceinture.

PAPIERS PEINTS. Le papyrus d'Egypte, dont on a des échantillons qui remontent jusqu'à près de quatre mille ans avant l'ère chrétienne, était un papier d'origine végétale ou plutôt un tissu végétal modifié par de nombreuses préparations. Les différentes appellations de papyrus auguste, papyrus royal, papyrus claudien, papyrus livien, papyrus hiératique, papyrus saïtique sont des dénominations qui ont rapport au format seulement. Cette sorte de papier fut employé jusque vers le xe siècle. Il servait surtout pour les diplômes, les écrits volants. Le parchemin, qui, par son nom, serait originaire de la ville de Pergame, est une peau de mouton préparée. Il fut employé concurremment avec le papyrus au début du moyen âge et parvint à le remplacer. Les parcheminiers formaient une importante corporation surveillée par l'Université. Parchemin et papyrus sont les ancêtres du véritable papier.

C'est à l'Orient et à la Chine que l'Europe est redevable de cette fabrication. Elle y existait dès le ier siècle de l'ère chrétienne. Les papiers de coton furent importés en Europe par les Arabes, qui y établirent des manufactures en Espagne. C'est vers le xie siècle que le lin parut dans la fabrication du papier.

Au xive siècle, les fabriques de Troyes et d'Essonnes étaient renommées en Occident.

Les fabricants de papier marbré formaient en France une corporation importante sous le nom de dominotiers.

Le papier peint pour tenture, dérivation naturelle de cette fabrication, est, croit-on, une industrie d'origine française. Un Rouennais, nommé Lefrançois, tenta les premiers essais au début du xvie siècle; mais c'est en Angleterre que l'impression des papiers peints eut ses premières manufactures importantes, vers 1750. C'est probablement des ouvriers français sortis de Rouen qui transportèrent en Angleterre l'industrie des papiers veloutés. Cependant un Anglais, Jérôme Lanyer, reçut une sorte de patente royale à Londres en 1634 pour ce genre de produits. Trente ans plus tard, on eut l'idée d'appliquer aux papiers les impressions que l'on pratiquait sur les toiles et les étoffes : les Échardt de Chelsea (Angleterre) employèrent les mêmes planches gravées pour leurs papiers et leurs étoffes. Cette fabrication revint vers son lieu d'origine, où elle reçut les plus grandes améliorations. Arthur, Robert, Legrand, et surtout Réveillon, établis à Paris, apportèrent de grands perfectionnements dans les procédés et dans la fabrication. De même qu'en Angleterre elle avait été une sorte d'annexe de l'industrie des toiles peintes, elle se développa à Mulhouse, vers la fin du siècle dernier, à côté des tissus peints. C'est un manufacturier de Mulhouse, Jean Zuber, qui employa les papiers sans fin imprimés avec cylindres gravés en creux. C'est au Français Isidore Leroy de Paris que l'on doit l'introduction du cylindre gravé en relief (1842). L'Autrichien Michel Spœrlin inventa un procédé qui donnait de teintes fondues, grâce auxquelles le papier peint se rapprocha de la peinture, à laquelle il demanda des cartons et des modèles plus compliqués. La machine à vingt couleurs est une invention anglaise.

La décoration du papier peint suit naturellement les préférences du style régnant dans l'ornementation : elle lutte avec les cuirs et avec les tapisseries qu'elle cherche à remplacer en les imitant. Les premières tendances artistiques, où le papier peint ait affirmé une existence plus indépendante, datent du fameux Réveillon. Les décorateurs de l'époque lui fournirent des cartons spéciaux en forme de panneaux à arabesques du style Louis XVI. Les fabriques de Mulhouse fournirent surtout des paysages de grandes dimensions, dont la mise en œuvre, très coûteuse, nécessitait une multitude de planches.

Les sujets classiques de guerriers romains, de nymphes, témoignent du style répandu dans les arts par David. Sous la Révolution se fabriquent de nombreux papiers peints patriotiques, à couronnes de chêne, faisceaux consulaires surmontés du bonnet phrygien et entourés de piques et de drapeaux tricolores. Les étoffes plissées, les tentures à longues et lourdes draperies partant du haut des murailles, les tons clairs, les jaunes, les café au lait, les nymphes au nez petit, à la taille remontée, interprétation grossière du style gracieux de Prudhon, décorent les papiers peints de l'époque impériale. Les romans de Chateaubriand mettent à la mode les Indiens et les scènes sentimentales à personnages exotiques. Vers 1830, le fabricant Dauptain crée le romantisme du papier peint avec les troubadours moyen âge.

Actuellement la fabrication du papier peint a pour centre principal la France et en France, Paris, quoique les importations allemandes aient augmenté largement. La production française est évaluée à 20 millions de francs par an. Un tiers de cette production passe à l'exportation. L'imitation des perses, des tapisseries est la voie la plus suivie.

PAPILLON. Orfèvre de Tours, à la fin du xve siècle et au commencement du xvie. On cite de lui la grande médaille d'or, exécutée d'après un modèle du sculpteur Michel Colombe, qui fut offerte à Louis XII par la ville de Tours, en 1500.

PAPST (François-Ignace). Ébéniste de la fin du xviiie siècle.

PARANGON. Sorte de marbre noir.

PARASOL. Le parasol figure dans l'art décoratif dès l'antiquité la plus haute. Les bas-reliefs assyriens nous représentent les rois, sur leur char de guerre, abrités sous des parasols que tient quelque esclave ou quelque officier de la cour. Les porteurs de parasols figurent encore, aujourd'hui, en grand nombre dans les cortèges des princes asiatiques. Le cavalier abrité sous le parasol est fréquent dans la décoration persane de la céramique et de la damasquine. L'antiquité grecque connut une fête religieuse appelée fête des parasols. Les jeunes filles y figuraient avec le parasol. C'est le seul point de vue auquel cet objet doive nous occuper.

PARAVENT. Bien qu'on attribue à l'hôtel de Rambouillet l'innovation du paravent, on rencontre dès le moyen âge cet abri portatif destiné à préserver du vent et des courants d'air. La grandeur des pièces, la hauteur des plafonds, la largeur des baies durent rendre indispensable son usage au moyen âge. On lui donnait alors les noms de clotel, ôte-vent ou éperon. Il fut d'abord une tenture suspendue au plafond. Les écrans servaient à la double fonction de préserver de l'ardeur du feu et de protéger contre les courants d'air. Le véritable paravent, à panneaux jouant sur charnières et se rabattant l'un sur l'autre, date du xviie siècle et était d'origine orientale. On se conforma à cette origine en les ornant de broderies représentant des chinoiseries. D'où l'expression courante « chinois de paravent ». Papier, peintures, broderies, cuirs

estampés, étoffes, glaces, furent employés à la décoration qui, ainsi que les moulures des cadres, se rapporte au style régnant.

PARCHEMIN. *Voir* Papiers.

PARCHEMIN PLISSÉ. Ornement sculpté fréquent sur les panneaux gothiques. (*Voir* fig. 50.)

PARDO (Chateau du). Résidence royale aux environs de Madrid. Tapisseries exécutées à Madrid d'après les cartons de Goya et de Téniers.

PAREMENT. Pièce d'étoffe brodée qui orne l'autel. On a donné le nom de Pala ou de Paliotto à des pièces d'orfèvrerie de fonction analogue. *Voir* Pala.

PAREPAIN. Sorte de couteau à pain dans les trousses des ustensiles de table au moyen âge. On n'est pas bien certain de la fonction de ce couteau, qui figure le plus souvent comme accompagnant un couteau destiné à tailler le pain.

PARFONDU. Se dit de l'émail fondu bien également.

PARFUM. *Voir* Pot-Pourri.

PARIAN. Porcelaine dure de la fabrication du céramiste Copeland (1843). Le parian doit son nom à sa blancheur de pâte, qui se rapproche de celle du marbre de Paros. Le coefficient de cuisson nécessaire est inférieur au coefficient ordinaire, d'où possibilité de pâtes d'un beau noir et d'un rouge solide. L'émail employé est plombifère. Le parian a été employé surtout à la fabrication de vases décorés pâte sur pâte.

PARIS. Dans l'historique consacré à chaque branche des arts décoratifs, nous insistons assez, quand il y a lieu, sur la fabrication parisienne pour n'avoir pas à faire un article spécial sur cette fabrication.

Il faut, cependant, noter le rôle de Paris dans la céramique, particulièrement au XVIIIe siècle. Les céramistes y ont été nombreux pour la fabrication de la faïence comme pour celle de la porcelaine. Pour la première, on peut citer, dès la fin du XVIIe siècle, la fabrique de Claude Révérend. (*Voir* ce mot.) Au milieu du XVIIIe siècle, Jean Binet, la manufacture royale « en terre d'Angleterre » (faïence fine). Plus tard la fabrique générale de « faïence de la République » avec Olivier.

Pour la porcelaine, Paris a plusieurs fours à « pâte tendre » au début du XVIIIe siècle. A signaler vers la fin les porcelaines pâte dure dites « porcelaine de la Reine » (Marie-Antoinette); les porcelaines du comte d'Artois, marquées C. P.; celles de Locré, marquées de deux épis analogues à la marque du Saxe.

Paris peut citer au XIXe siècle les céramistes Barbizet, Jacob Petit, Dihl, Pull, Deck. etc. *Voir* Marques.

PARLANTES (Armes). Se dit des armoiries où le nom propre est figuré par la représentation de l'objet correspondant au nom communanalogue. C'est ainsi que la famille des Maillet portera un ou plusieurs maillets (marteaux) qui seront des « armes parlantes ».

PARVILLÉE (Léon). Céramiste français, mort en 1887.

PASQUIER DE MORTAIGNE. Tapissier français de la première moitié du XVIe siècle. L'un des fournisseurs de François Ier.

PASSACAILLE. Ruban dont on se servait pour soutenir le manchon (XVIIe siècle). *Voir* Manchon.

PASSEGARDE. Sorte de prolongement des épaulières qui formait col protecteur sur les deux côtés du cou dans l'armure. La passegarde suppléait ou complétait le gorgerin.

PASSEMENTERIE. Art de la composition d'ornements tissus formés d'une suite d'un même motif décoratif répété sans fin. Dans la passementerie rentre la fabrication des galons, lacets, cordonnets, franges, crépines, houppes, glands. Les passementiers, dont les premiers statuts paraissent remonter à 1403, comprenaient dans leurs corporation les rubaniers, boutonniers, frangiers, crépiniers. On leur donnait le nom d'ouvriers « de la petite navette ». Dès le XVIIIe siècle, la passementerie d'or et d'argent avait ses centres à Paris et à Lyon; celle de soie, à Paris, Lyon, Tours; celle de laine, à Amiens et à Rouen, Cet art rentre dans celui du tapissier.

PASSEPARTOUT. Encadrement gravé laissant à son centre un vide où l'on peut mettre tel ou tel sujet gravé. De là, par extension, on donne le nom de passepartout à un cadre dont le revers a une lucarne par où on peut glisser la photographie, la gravure, etc., que l'on veut encadrer. Passepartout se dit aussi de clefs communes à plusieurs personnes ou à plusieurs serrures.

PASSERI (Bernardino). Orfèvre de Léon X (1485-1527).

PASTERINI (Jacopo). Mosaïste italien du XVIe siècle. L'un des artistes qui ont travaillé à l'église Saint-Marc.

PASTILLAGE. Procédé de décoration dans la céramique. Le pastillage consiste à rapporter sur la pâte molle d'un vase, etc., des découpures ou des reliefs également en pâte molle. Cette opération est antérieure à la cuisson et à la pose de la glaçure, du vernis ou de l'émail. Exemple au Musée de Cluny, n° 3833; bidon en terre vernissée avec pastillages. La céramique étrusque antique a produit des vases d'argile noire décorés de pastillages.

PASTOPHORE. Statue figurée tenant sur la main un temple minuscule ou une figurine de divinité.

PASTORALES. Les pastorales figurent dans la décoration dès l'époque Louis XV; le peintre Boucher les avait mises à la mode. Déjà même, au début du XVIIIe siècle, Watteau avait peint de nombreuses pastorales décoratives dont les personnages sont empruntés à la comédie ou semblent des marquis et des marquises déguisés en bergers et en bergères. Mais le véritable esprit pastoral, champêtre, dominera dans les attributs du style Louis XVI. (*Voir* article Louis XVI.)

PASTORINO (de Sienne). Modeleur de stuc et peintre verrier au XVIe siècle. Élève de Guillaume de Marcillat, Pastorino avait acquis une grande réputation par ses belles verrières à Arezzo et à Sienne. Il exécuta ensuite des portraits-médaillons en cire coloriée; après quoi il inventa un stuc de diverses couleurs avec lequel il modelait des figures dont les carnations, la barbe, les cheveux et les vêtements étaient rendus avec leurs couleurs naturelles, « de telle sorte, dit Vasari, que ces figures semblaient vivantes ».

PATAVINI (Jacques). Orfèvre italien du XVe siècle. Dans le trésor de Saint-Marc, à Venise, on remarque une croix d'argent doré dont le centre est en cristal de roche et qui porte un crucifix de chaque côté. Sur cette croix se trouve une inscription donnant le nom de l'auteur, Patavini, et la date 1483.

PATE. Composition argileuse plastique employée dans la céramique. Ce mot figure surtout dans les expressions porcelaine pâte tendre et porcelaine pâte dure. Pour la porcelaine pâte dure ou véritable porcelaine, nous renvoyons à l'article porcelaine.

La fabrication de la porcelaine pâte tendre est antérieure à celle de la pâte dure. Ce

n'est pas, à vrai dire, une véritable porcelaine. Aussi Brongniart, dans son *Traité des arts céramiques*, l'a-t-il nommée une porcelaine artificielle et les Allemands l'appellent-ils « verre de lait ». Le nom qu'on lui donne aujourd'hui ne paraît pas bien ancien. Il est, en effet, naturel que l'on n'ait créé l'expression « pâte tendre » que lorsqu'on eut à distinguer ses produits de « la pâte dure », bien que cette dernière, avant sa fabrication en Europe, ait été importée d'Orient et de Chine.

La formule chimique de composition a été donnée par Brongniart : elle comprend pour la fabrication de la fritte (pour 1,000) :

Nitre fondu.	0,220
Sel marin gris.	0,072
Alun.	0,036
Soude d'Alicante.	0,036
Gypse de Montmartre	0,036
Sable de Fontainebleau.	0,600

Cette fritte entre dans la composition de la pâte même dans les proportions suivantes :

Fritte.	0,75
Craie blanche.	0,17
Marne calcaire d'Argenteuil lavée	0,08
	1,00

Une addition de gomme donne le liant et la plasticité nécessaires. Après façonnage et moulage, a lieu le tournassage à sec. Pour déposer la matière vitrifiable qui formera glaçure, on ne procède pas par trempage, mais par arrosement. Cette opération se fait avec la composition suivante :

Sable de Fontainebleau calciné.	0,27
Silex calciné	0,11
Litharge	0,38
Carbonate de soude.	0,09
Carbonate de potasse.	0,15
	1,00

La présence de la litharge (protoxyde de plomb) indique qu'il s'agit d'une glaçure plombifère, transparente et légère.

Les qualités décoratives de cette porcelaine, qui a été considérée comme la porcelaine française par excellence et comme la reine des porcelaines, sont une dérivation heureuse, un habile emploi de ses défauts au point de vue de la matière qui la constitue. La pâte tendre est légère, casse au feu, est d'un usage presque uniquement décoratif en raison de sa fragilité. On peut la rayer avec un canif; elle n'offre pas les qualités de résistance de la pâte dure. La faible cuisson qu'elle supporte (elle ne pourrait supporter celle de la pâte dure) ne lui donne pas la solidité, la dureté, la densité de cette dernière. Mais aussi, grâce à ce peu de résistance, elle résiste moins à la pénétration de la glaçure, dont elle s'imbibe au point de sembler faire corps avec elle. Les tons y acquièrent une profondeur qu'on ne rencontre pas dans la décoration de la pâte dure. L'effet général est plus doux, moins froid. Cette pâte, veloutée au toucher, boit, pour ainsi dire, mieux les colorations vitrifiables du décor; elle en semble plutôt teinte que peinte

Aussi la céramique « pâte tendre » est-elle renommée pour les tonalités merveilleuses

auxquelles elle est arrivée. Sans doute, les formes variaient selon les ateliers, et quoique Sèvres tînt la tête dans la fabrication, les ateliers rivaux avaient aussi leurs décorateurs de talent. Mais en raison de la protection royale, en raison de ses ressources considérables, Sèvres atteignit, dans la fabrication coûteuse de la pâte tendre, à une excellence hors de pair. La période de la pâte tendre va jusqu'en 1770; jusque-là elle avait régné exclusivement. En 1770, Sèvres fabriqua pâte tendre et pâte dure et n'abandonna la première pour la seconde que vers 1800. La meilleure période de la pâte tendre de Sèvres, de ces produits céramiques que l'on appelle le « vieux Sèvres », est aux environs de 1750, dans les vingt années qui suivirent. Vincennes et Saint-Cloud avaient précédé Sèvres dans cette fabrication, et en fait il n'y eut manufacture royale à Sèvres qu'en 1756. Toutes les pièces marquées du double L entourant un A, un B, etc., jusqu'à R inclusivement, sont de la pâte tendre. Les colorations les plus belles, celles qui ont été les plus estimées dans la décoration du « vieux Sèvres », sont le bleu de roi, bleu de Sèvres, un rose chair auquel on a donné injustement le nom de rose Dubarry, car il est antérieur de plusieurs années au *règne* de Mme Dubarry et coïncide avec l'apogée de Mme de Pompadour, dont il était la couleur favorite.

Il y a de nombreux centres à citer pour la fabrication de la porcelaine de pâte tendre. La fameuse poterie dite « porcelaine des Médicis », au XVIe siècle, était de la pâte tendre. Chaillot et Saint-Cloud, à la fin du XVIIe siècle en France, et, pendant la première moitié du XVIIIe siècle, Mennecy, Chantilly, Vincennes, Orléans sont renommés; pendant la seconde moitié, Arras, Bourg-la-Reine, Sceaux-Penthièvre; Chelsea vers 1730, en Angleterre; Buen-Retiro vers 1760, en Espagne; Naples pendant presque tout le siècle, sont des centres de porcelaine « pâte tendre ». (*Voir* VINCENNES, SÈVRES, PORCELAINE.)

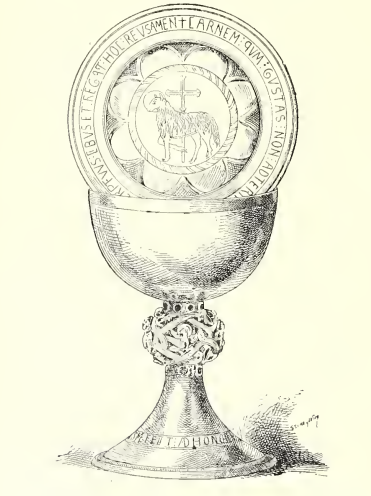


FIG. 384. — CALICE ET PATÈNE ESPAGNOLS
(En bas est développée l'inscription du talus du pied.)

PATE DE VERRE. Composition vitrifiée, colorée ou incolore, dont on s'est servi dans l'art décoratif pour remplacer les pierres précieuses. Les anciens Égyptiens emploient dans leur bijouterie des pâtes de verre qu'ils incrustent dans des cloisonnages d'or, pâtes de verre qu'on a souvent prises pour de l'émail.

PATE. Sorte de mastics susceptibles de modelages, de peinture et de dorure qu'on a employés à la décoration des cadres, retables, meubles, cabinets, etc. C'est l'Italie surtout qui s'est servie des pâtes colorées et dorées appliquées sur les fonds ou endécoration dans l'ébénisterie.

PATÈNE. Sorte de disque qui accompagne le calice et lui sert de couvercle. La

patène doit être au moins dorée à l'intérieur. Primitivement, la patène était un plat (le mot latin *patina* désignait une sorte de plat très creux) destiné au pain lorsque l'on communiait sous les espèces du pain et du vin; elle avait alors de plus grandes dimensions. (*Voir* le mot Paix.) Antérieurement au XIIIe siècle, les deux faces étaient ciselées : on ne les orne plus que sur une face.

PATENOTRE. Ancien nom du chapelet : ce mot est une altération de *pater noster.* Au moyen âge l'usage, du chapelet était si répandu que les patenôtriers (fabricants de chapelets et colliers) formaient trois corporations à Paris : l'une travaillait l'os et la corne, l'autre le corail et la nacre, la troisième l'ambre. En 1718, ces corporations furent réunies à celle des faïenciers et des émailleurs. Les patenôtriers fabriquèrent aussi des objets d'orfèvrerie de peu de valeur. (*Voir* article Imitation.)

PATENOTRE. Ornement courant consistant en une suite de perles rondes ou ovales appliquées sur une baguette (Architecture classique).

PATÈRE. Pièce d'orfèvrerie antique en forme de coupe large, peu profonde, reposant sur un pied bas. Sa fonction était de recevoir les liquides et particulièrement le vin pour les sacrifices. La patère était de terre cuite, de bronze, d'argent ou d'or. Sur les côtés elle était pourvue de deux appendices plats formant oreilles ou portait un manche unique assez court et orné de reliefs ciselés, selon le luxe du propriétaire. La patère était l'attribut de Hygie, déesse de la santé. Exemple, au Musée du Louvre, série C, n° 23; un bronze représentant Hygie tenant une patère où boit un serpent.

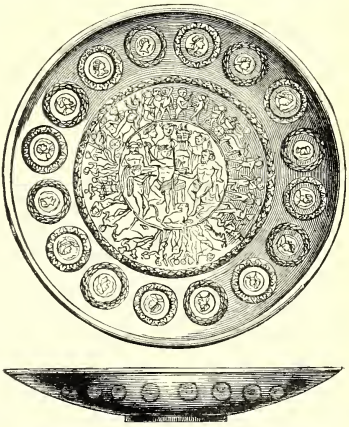


FIG. 385. — PATÈRE DE RENNES

Les deux plus beaux échantillons de patères antiques sont la patère d'Hildesheim et la patère de Rennes. La première est au Musée de Berlin; le Musée de Cluny en possède une reproduction galvanoplastique. (*Voir* Hildesheim et figure 293.)

La patère de Rennes est à la Bibliothèque nationale, où elle figure sous le n° 2537. Elle fut trouvée à Rennes en 1774. En 1831, elle fut volée, mais on eut le bonheur de la retrouver sous l'arche d'un pont de la Seine, où les voleurs l'avaient cachée. Cette coupe est en or massif, au titre de 23 carats et du poids de 1 kilogramme 315 grammes. Son diamètre est de 25 centimètres. La décoration de l'intérieur de la patère peut se diviser en deux zones concentriques entourant un emblema (*Voir* ce mot). L'emblema, en reliefs repoussés et ciselés, est à nombreux personnages et représente une allégorie : le triomphe de Bacchus sur Hercule, ou la Force domptée par l'Ivresse. Une frise en bande circulaire entoure ce médaillon. Son ornementation représente le même sujet; on y compte 29 personnages et 5 animaux formant une sorte de Bacchanale où passe Silène monté sur un chameau.

La bordure de la patère de Rennes est formée de seize couronnes (alternativement d'acanthe et de laurier) formant médaillons où sont encadrées seize belles médailles

d'or, monnaies impériales romaines du temps des Antonins. Ces médailles ont permis de fixer une date à la patère, dont la fabrication se trouve ainsi remonter au IIe siècle de l'ère chrétienne.

PATÈRE. Sorte de rosette appliquée sur les faces dans les travaux de serrurerie.

PATÈRE. Pièce de bois ou de métal fixée sur une paroi pour servir à accrocher quelque chose. On donne le nom de patère à la patère à laquelle on accroche les embrasses des rideaux ou des portières, parce qu'anciennement elle portait une sorte de disque ouvragé en forme de coupe (*patera*).

PATÈRE. Ornement architectural en forme de disque à reliefs et creux concentriques.

PATIENCE. Sorte d'appui en cul-de-lampe fixé sous le siège des stalles au moyen âge. Lorsqu'on relevait le siège, la patience formait un appui de dimensions restreintes où la personne, debout, pouvait s'appuyer aux moments de la cérémonie religieuse qui imposaient d'être levé. On donnait aussi aux *patiences* le nom de MISÉRICORDES. (*Voir* ce mot.)

PATIENCE (Blason). Mot qui désigne une salamandre représentée au milieu des flammes.

PATINE. Sorte de vert-de-gris formé par le temps sur les bronzes anciens. Les Romains l'appelaient *ærugo* et estimaient fort les statues qui en étaient recouvertes. Sous le nom d'*æruca* ils désignaient une patine artificielle dont Pline donne la recette. (*Hist. nat.* XXXIV, 26.)

PATRIOTIQUES (ASSIETTES). *Voir* RÉVOLUTION.

PATTÉE (CROIX). Croix dont les extrémités des croisillons sont évasées.

PAUL (CATHÉDRALE SAINT-) à Londres. Mosaïques de Salviati et belles boiseries du chœur par Grinling Gibbons.

PAULOWNIA. Trois feuilles et trois fleurs de paulownia formant bouquet figurent sur le kirimon impérial japonais. (*Voir* article JAPON.)

PAVEMENT. Le pavement, tant qu'il consiste en juxtaposition de pierres ou de dallages de même couleur sans combinaison ornementale, n'entre pas dans l'art décoratif. Mais en formant des compositions d'éléments diversement colorés, on a fait des sortes de mosaïques ou de marqueteries à décoration de fragments géométriques ou à figures et personnages. Bien qu'on ait employé parfois le mot mosaïque pour ces sortes d'ouvrages, il est préférable d'entendre par mosaïque des combinaisons de petits cubes de verre. Le travail et le style des pavements correspondent à ceux de la mosaïque et, avant d'employer le verre, on se servit de diverses substances dures comme les marbres, les pierres, les terres cuites.

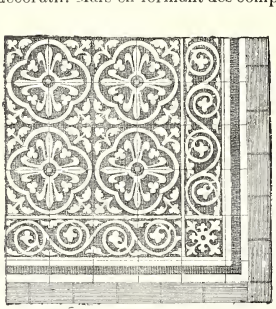


FIG. 336.
PAVEMENT EN CARREAUX CÉRAMIQUES

La Bible mentionne le pavement de porphyre et de marbre du palais d'Assuérus. Les anciens Perses connurent ces marqueteries de pierres colorées, et nous les retrouvons chez les Grecs, portées s à undegré de luxe incroyable. On raconte qu'un jour Diogène étant allé rendre visite à un riche Athénien lui cracha à la figure n'ayant trouvé, disait-il, que cet endroit où il pût décemment cracher, toute la maison

étant revêtue, sol et murs, de mosaïques de pierres où étaient représentées les divinités de l'Olympe.

Athénée nous raconte que Hiéron, tyran de Syracuse, avait fait faire sur le pont de son navire un grand pavage de mosaïque où figurait toute l'Iliade d'Homère.

C'est, croit-on, Sylla qui introduisit à Rome la mode des mosaïques. César emportait avec lui, à l'armée, des mosaïques dont il pavait le sol de sa tente. On remarqua comme une preuve de simplicité chez Auguste l'absence de mosaïques dans le pavage de la villa qu'il habitait au mont Palatin. Dans sa description de la villa d'un riche Romain, le poète latin Stace dit qu'on y foulait aux pieds de véritables trésors.

Le grand nombre de mots latins usités pour les divers modes de pavage montre quelle variété les anciens durent apporter dans cet art. Parmi ces mots, il en est plusieurs dont le sens précis nous échappe et qui, cependant, doivent correspondre à un genre particulier de décoration. Le pavage à ornementation géométrique comprend l'*opus sectile*, dont les fragments de marbres polychromes étaient irréguliers. Dans cette espèce rentrait l'élégant *alexandrinum opus*, composé de méandres et de rosaces. Le *tessellatum*, de fragments de marbre également, était formé de combinaisons de cubes à section carrée. Le pavage à figures et personnages s'appelait *vermiculatum opus*: le sujet y était représenté avec ses couleurs naturelles. L'*opus scalpturatum* était composé de dallages juxtaposés : des traits de gravure, des hachures y étaient pratiqués. Dans ces hachures on appliquait un mastic noir qui y formait les ombres. Dans le temple de Romulus et Rémus, à Rome, était un *opus scalpturatum* où était ainsi gravée la carte topographique de la ville.

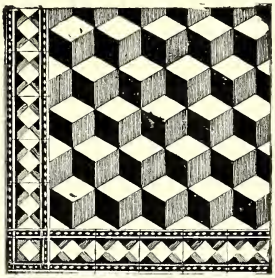


FIG. 387.
CARREAUX DE PAVEMENT CÉRAMIQUES

Les Romains importèrent le luxe de ces pavages à mosaïques chez tous les peuples à qui ils imposèrent leur domination. On en a retrouvé des restes dans les pays les plus éloignés de l'Italie. La florissante colonie gallo-romaine en vit orner ses temples et ses villas. Les fouilles pratiquées à la villa de Jurançon ont mis au jour de curieux pavements où, sur un fond où sont figurés des poissons et des insectes, est la tête d'un personnage chevelu et barbu portant un petit trident.

On a retrouvé également des œuvres des époques mérovingienne et carlovingienne qui montrent, malgré le déclin, la persistance de l'esprit latin dans la décoration.

Le moyen âge, au centre des dallages de ses églises, place souvent une mosaïque de pierre représentant les contours compliqués d'un labyrinthe. Les carrelages polygonaux en terre cuite, moins coûteux, furent employés un peu partout. Dans des traits de gravure pratiqués sur ces carreaux, on insérait, on incrustait une autre terre plastique différemment colorée qui y formait des dessins ou des feuillages. Cette terre incrustée était d'un ton presque uniformément brun ou rouge. En vernissant la terre cuite, on ajouta de l'éclat à ces décorations plus fragiles que les pavages à cubes de marbre et moins variés dans leurs ressources.

PAVIE (La Chartreuse de). Monastère fondé au XIVe siècle. Belles marqueteries aux stalles du chœur par Bartolommeo de Pola.

PAVILLON. Synonyme de baldaquin en couronne.

PAVILLON. Facette de la culasse d'un brillant.

PAVONAZZO. Marbre tacheté de rouge et de blanc.

PAZOLO ARSAGNO. Orfèvre milanais établi à Rome au XVIe siècle.

PECKAM (JOHN). Moine anglais du XIIIe siècle. A écrit un traité de la fabrication des miroirs.

PECTORAL. Plaque antérieure de la cuirasse rattachée (aux épaules et aux côtés) à la plaque postérieure dite dossière.

PECTORAL. Balustrade un peu plus haute que la hauteur d'appui et séparant le chœur de la nef. Synonyme de cancel

PECTORAL. Bijou en forme de plaque placé au haut de la poitrine et destiné à retenir les deux pans du manteau. La broche qui maintenait les deux pans du châle avait la même fonction dans le costume féminin pendant la première moitié du XIXe siècle.

Les collections d'antiquités égyptiennes de nos musées possèdent des échantillons de ce bijou. Dans la salle Historique du Louvre, vitrine H, est un pectoral trouvé dans la tombe d'Apis et offert à ce dieu par quelque grand personnage de la cour. On retrouve les caractéristiques du style égyptien dans cette plaque d'or découpée à jour. Un autre pectoral d'or porte un gros scarabée en lapis.

Le pectoral du grand prêtre chez les Hébreux était un bijou où l'orfèvrerie se mêlait à la joaillerie avec des tendances symboliques. La Bible le décrit ainsi : « Tu feras aussi le pectoral du jugement, d'ouvrage de broderie, comme l'ouvrage de l'éphod, d'or, d'hyacinthe, d'écarlate de cramoisi et de fin lin retors. Il sera carré et double . sa longueur et sa largeur seront d'une paume. Tu l'orneras de pierreries à quatre rangs de pierres. Au premier rang, on mettra une sardoine, une topaze, une émeraude. Au second rang, une escarboucle, un saphir, un jaspe. Au troisième rang, un ligure, une agate, une améthyste. Au quatrième, un chrysolithe, un onyx, un béril qui seront enchâssés dans de l'or. » Chaque pierre portait gravé de « gravure de cachet » le nom d'une des douze tribus. Des chaînettes d'or pur, fixées à deux anneaux d'or, servaient à maintenir le pectoral.

Les anciens ont connu un bijou dans le genre du pectoral, et le n° 741 de la collection étrusque de la salle des Bijoux, au Louvre, est un pectoral d'or orné de figures de sirènes avec ornements repoussés et bordures de fils d'or cordelés et tressés.

Le pectoral continua de figurer dans le costume d'apparat au moyen âge. On l'appelait fermail (*Voir* ce mot) ou fermillet, ou mors de chape. Armoiries, oiseaux emblématiques, devises, symboles y figuraient, ciselés, gravés, gemmés, émaillés. Jean de Pise, en 1386, cisela pour la Vierge de la cathédrale d'Arezzo un pectoral estimé 30,000 florins.

PECTORALE (CROIX). Croix pendante, portée sur la poitrine.

PÉDAUQUE (LA REINE). Reine représentée avec des pattes d'oie dans l'art du moyen âge. Une légende en faisait la mère de Charlemagne.

PÉDICULÉ. Se dit : 1° des objets reposant sur un petit pilier formant tige ou balustre; 2° des amortissements en cul-de-lampe, fleurons, etc., qui surmontent les arcs à talon.

PEDUM. Bâton recourbé en crosse. Attribut des dieux champêtres dans l'art païen. La Muse de la Comédie, Thalie, est représentée avec le pedum.

PÉGASE. Iconographie de l'antiquité gréco-latine : cheval ailé représenté souvent avec son cavalier Bellérophon.

PEIGNE. Le peigne affecte diverses formes. Il y a des peignes plats et des peignes cintrés, des peignes à une ou deux rangées de dents. On appelle oreilles les deux dents plus fortes qui terminent la rangée à ses deux bouts.

L'art préhistorique a laissé des objets garnis de dents et qu'on a interprétés comme étant des peignes. On a trouvé en Danemark des sortes de peignes, pourvus d'un manche, qui les fait ressembler à une fourchette. Ils sont en os. D'autres peignes préhistoriques ont la forme de peignes à chignon avec leurs dents longues et leur dos cintré, pourvu d'une ornementation géométrique gravée ou ajourée. Ces derniers sont en bronze.

Les Égyptiens (comme on peut le voir au Musée du Louvre, salle Civile, armoire D) semblent avoir eu des peignes d'origine assyrienne; le bouquetin agenouillé est un motif d'ornementation qui s'y rencontre fréquemment.

Le peigne était connu de l'époque homérique. *Iliade*, XIV : « Junon, la belle déesse, une fois qu'elle s'est parfumée, se peigne et compose avec ses mains de belles nattes brillantes. »

Chez les Grecs et les Latins il y avait plusieurs sortes de peignes. Le démêloir et le peigne fin ne différaient pas sensiblement de nos peignes.

Claudien décrit ainsi la toilette de Vénus : « Assise sur un trône brillant, la déesse se faisait coiffer. A droite et à gauche se tenaient les nymphes de l'Ida. L'une verse des flots de nectar sur sa chevelure; une autre avec la morsure d'ivoire d'un peigne aux dents nombreuses met des sillons parallèles dans les nattes fournies. Une troisième retrousse les tresses qu'elle a divisées en masses égales. » La toilette d'une dame romaine était une œuvre compliquée, un long travail auquel procédaient de nombreuses esclaves. La satire VI de Juvénal nous en donne un tableau pittoresque. Se peigner était une occupation de toute la matinée. L'ivoire et le buis étaient les matières les plus ordinaires. Ce peigne de toilette était souvent remplacé par le discerniculum, sorte d'épingle qui servait à séparer les cheveux sur le front. Le peigne à chignon avait la même forme qu'actuellement, on l'appelait crinale.

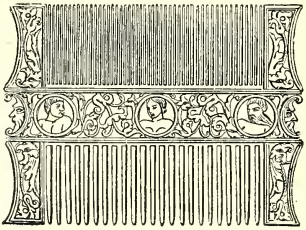


FIG. 388. — PEIGNE D'IVOIRE DU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

Au moyen âge, le peigne figure parmi les objets religieux : les prêtres avaient coutume de se peigner avec un peigne spécial avant d'aller à l'autel. Ces peignes étaient souvent ornés de pierres précieuses, comme celui de saint Loup. Au Musée de Nancy, on peut voir le peigne de saint Gozlin à dents rares et espacées : le dos ajouré est orné du vase mystique d'où s'élance la vigne symbolique avec quatre oiseaux, le tout sous trois arcades, dont deux triangulaires et celle du milieu en plein cintre. Ce peigne est pourvu à son dos d'une longue dent unique qui avait la même fonction que le discerniculum (*Voir* plus haut). Cette pointe formait parfois un ustensile distinct (d'ivoire, de cristal, de métal, etc.) conservé dans un étui et que l'on appelait gravouère ou gravoir. L'ornementation byzantine décore les peignes pendant la première période du

moyen âge. Constantinople était d'ailleurs le centre de production. Au XIVe siècle, l'esprit laïque qui se répand dans tous les arts change l'ornementation des peignes. Les sujets qui les ornent, les devises qui y sont gravées rappellent l'ornementation des miroirs du même temps. Les sujets empruntés à la Bible ont quelque chose de profane, comme l'épisode de David et de Bethsabée. Les fabliaux, les romans du *Renard* et de la *Rose* fournissent de nombreux épisodes à l'ornementation sculptée ou gravée. Os, ivoire, buis, bois sont les matières employées. La collection Sauvageot, au Musée du Louvre (salle 22 de notre plan, *voir* fig. 330), est riche en échantillons de la Renaissance et du moyen âge. On cite comme une des plus belles la collection particulière de Mme Achille Jubinal de Saint-Albin.

Le XVIe siècle amène dans la décoration des peignes le style païen et l'ornementation caractéristique (*Voir* HENRI II et RENAISSANCE). Jusque pendant le XVIe siècle, les peignes étaient renfermés avec les miroirs, ciseaux, rasoirs, brosses à peigne, dans une trousse ou étui appelé pignière. Les incrustations, les écailles, l'argent caractérisent le XVIIe siècle. Dans la collection Jubinal est un curieux peigne en écaille blanche découpée ayant appartenu à Christine de Suède. On y lit à jour l'inscription suivante, en haut : *Utinam te patriamque fortunet numen supremum !* c'est-à-dire : « Puisse le dieu suprême te donner le bonheur à toi et à ton pays » ; puis, au bas, la signature et la date, cette dernière coupée en deux : « Anno 16, Johann Hammer 30, » c'est-à-dire « 1630 ». Les petits marquis portaient avec eux un peigne qui leur servait pour réparer le désordre de la perruque. Molière (*Impromptu de Versailles*) fait la recommandation suivante à un acteur chargé du rôle de marquis : « Souvenez-vous bien, vous, de venir avec cet air qu'on nomme le bel air, peignant votre perruque et grondant une petite chanson entre vos dents. »

Depuis, la forme des peignes ne s'est pas sensiblement modifiée : les pierres précieuses dont on a formé une sorte de diadème sur le cintre des peignes à chignon ont fait entrer dans la bijouterie et la joaillerie cet objet qui, auparavant, était du domaine de la tabletterie. L'ornementation a toujours suivi, naturellement, l'évolution successive des styles.

A noter au XVIIIe siècle les peignes de plomb dont on se servait pour ardoiser les cheveux.

PEINTRES (ÉMAUX DES). L'émaillerie peinte comprend les émaux dits émaux des peintres pour les distinguer des cloisonnés, des champlevés et des émaux de bassetaille.

C'est une véritable peinture en couleurs vitrifiables sur plaques de cuivre. Tandis que, dans les cloisonnés et les champlevés, le métal affleure et forme des cloisonnages apparents qui séparent les diverses colorations, le métal n'apparaît pas dans les émaux peints. Le travail consiste dans la préparation de la plaque, dans l'application des couleurs. La plaque est pourvue sur ses bords d'un filet redressé qui retient l'émail. Sur cette plaque on pratique des hachures entre-croisées pour augmenter l'adhérence de l'émail.

Ce dernier est pulvérisé dans un mortier d'agate : on mêle à l'émail incolore, dit fondant, les oxydes métalliques qui, une fois fondus, lui donneront la couleur désirée. La bouillie formée par la poudre d'émail n'est employée que lorsqu'elle a acquis une consistance suffisante en la laissant sécher à l'air. Étendues sur la plaque, les diverses poudres d'émail n'ont pas la couleur que la vitrification leur donnera : il en est ici de

même que pour la céramique. La mise au feu se fait dans un moufle : elle nécessite une surveillance continuelle.

Ce travail se complique de grattages et d'enlevages pour rendre plus nets les contours ou pour laisser transparaître le fond. L'application des paillons (*Voir* ce mot), des rehauts d'or, le mélange des émaux opaques et translucides augmentent les ressources du peintre émailleur.

L'émaillerie peinte, comme l'émaillerie champlevée, a eu son centre principal à Limoges. Elle y apparaît vers la fin du XIVe siècle et est peut-être le résultat de la métamorphose de l'art des vitraux où, au verre teint, succèdent les verres peints. Dans la première période qui comprend le XVe siècle, les plaques de cuivre sont plates, très épaisses. Le dessin est indiqué par des lignes d'émail foncé. Les différences d'épaisseur d'une couche d'émail blanc qui laisse plus ou moins transparaître le fond sombre donnent les gradations : les chairs ont des teintes qui tirent au violet.

FIG. 389.
AIGUIÈRE EN ÉMAIL PEINT (XVIe SIÈCLE)

Dans la seconde période, au XVIe siècle, la plaque est préparée par une première couche d'émail très foncé sur laquelle on applique les blancs opaques. La distinction avec la période précédente consiste surtout dans le style nouveau de la composition et du dessin, dans la convexité des plaques qui sont bombées et plus minces, et par le ton des carnations qui se rapprochent davantage de la nature. La peinture en émail se prolongera jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Les noms les plus importants sont les suivants (s'y reporter dans le Dictionnaire) :

Pour le XVe siècle, Monvearni et Pénicaud l'ancien : ce dernier travaille jusque dans le XVIe siècle.

Pour le XVIe siècle, Léonard Limousin, que François Ier fait directeur de la Manufacture royale d'émaillerie fondée par lui à Limoges; Pierre Reymond, le plus célèbre des peintres émailleurs avec Léonard Limousin; la famille des Pénicaud, des Courtois, Jean Court, Suzanne de Court, Martin Didier.

Pour le XVIIe siècle, Poncet, les Noailher, les Laudin. Parmi les Noailher, il faut citer l'originalité de Jacques Noailher, qui produit de véritables bas-reliefs qu'il modèle en pâte d'émail et qu'il colore en émaux légers. En 1632, l'innovation des émaux de bijouterie par l'orfèvre français Jean Toutin, de Châteaudun, modifie l'émaillerie peinte qui se lance dans la miniature et le portrait. Isaac Gribelin, collaborateur de Toutin, l'orfèvre Morlière, Robert Vauquer (tous deux de

Blois) décorent de ces nouveaux émaux les bijoux, montres, etc. Petitot et son collaborateur Bordier deviennent célèbres. Petitot est Suisse et Genève se fait un nom dans l'émaillerie par les Tourand et Terroux. A partir de ce moment l'émaillerie se rapproche tellement de la peinture qu'elle n'est plus un art décoratif, mais une branche des beaux-arts.

On peut diviser les émaux peints en deux catégories . 1° les émaux polychromes, 2° les grisailles.

On appelle souvent les émaux peints des émaux en apprêt.

L'émaillerie peinte a décoré les objets les plus divers : triptyques, plaques de diverses formes, buires, assiettes, boucliers, coupes, tableaux votifs, gobelets, plats, bassins, aiguières, chandeliers, salières, etc. Le plus souvent, les peintres émailleurs prennent des modèles dans l'œuvre des graveurs, dans Delaulne, Marc Antoine, Androuet Ducerceau, Virgilius Solis, Lucas de Leyde, ou dans les tableaux de Raphaël, du Rosso, de Jules Romain, du Primatice. L'influence italienne se manifeste surtout dans la période qui va de 1530 à 1560. (*Voir* Modern Style.)

PEINTURE SUR PORCELAINE ET SUR FAIENCE. A l'article Impression, nous parlons de la décoration céramique par décalque.

La décoration peinte peut se faire sur le cru ou sur le cuit, c'est-à-dire sur l'émail cru ou sur l'émail cuit. La faïence est, une fois modelée, couverte d'un émail opaque blanc posé sur elle après une première cuisson. L'eau qui tient en suspension la poudre d'émail est absorbée par la terre, et il ne reste plus qu'une couche de poussières vitrifiables. Il faut une autre cuisson pour vitrifier cette poudre et en faire un véritable émail solide et résistant. Peindre sur le cru, c'est appliquer les couleurs vitrifiables du décor avant que, par cette seconde cuisson, la couche totale du premier émail qui enveloppe la pièce ait acquis sa dureté finale. La difficulté de ce procédé, qui fut autrefois celui de Rouen, de Nevers et de Moustiers, est double et consiste dans l'application même des couleurs sur une première couche poudreuse et comme boueuse, et dans le peu de résistance que certains des oxydes colorants opposent à la température de fusion nécessitée par la glaçure. Mais ce mode de décoration aboutit à de beaux effets harmonieux et riches par la pénétration et l'union plus intime de l'émail du décor et de celui qui forme fond.

On appelle peinture sur le cuit l'application de matières colorantes (mêlées de *fondants*) sur l'émail complètement vitrifié et enveloppant la pièce. C'est le procédé employé ordinairement dans la décoration de la porcelaine. On donne encore le nom de peinture demi grand feu à ce procédé.

On donne le nom de peinture sous émail à la peinture appliquée sur le biscuit avant glaçure. Elle est employée à la décoration de la porcelaine et de la faïence fine.

On appelle décor ou peinture au grand feu l'application sur le cru de couleurs vitrifiables capables de supporter la température nécessaire à la cuisson complète de la pièce.

PÉLERINE. Nom d'une célèbre perle achetée par Philippe IV et qui figure sur la couronne d'Espagne. Cette perle, nommée aussi pérégrine, est de la grosseur d'un œuf de pigeon.

PÉLICAN. Dans l'iconographie chrétienne, symbole de la bonté divine et de la charité.

PELLE. Les anciens n'ayant pas connu la cheminée n'ont pas eu la pelle à feu. Il est difficile de savoir quelle était la forme précise d'un instrument que les Grecs appelaient scaleuthron et les Latins sarculum, qui ne servait d'ailleurs que dans les cuisines.

ASSIETTES ÉMAILLÉES, PAR JEAN COURTOIS

Le moyen âge et la Renaissance ont eu des pelles à feu et des pincettes en rapport avec leurs cheminées. Fer forgé, ciselé, ajouré, poli, ornementation caractéristique du style correspondant à l'époque, sont la matière et les formes de ces ustensiles, qui n'ont différé des nôtres que par les dimensions. Le Musée de Cluny en possède des exemples sous les n°s 6183 et suivants. A noter au même Musée les n°s 6240 et 6241 pelles et pincettes en cuivre du XVIIe siècle (hauteur 90 centimètres).

PELLEGRINI. Brodeur italien du XVIe siècle. On signale de cet artiste un très beau parement d'autel conservé à la cathédrale de Milan.

PELLEGRINO. Miniaturiste italien du XVe siècle; nombreuses miniatures dans les livres du dôme de Sienne, deux graduels, deux livres de chœur à l'hôpital de Sienne et à la cathédrale de Pienza.

PELLIZZONE. (Francesco), damasquineur, à Milan, au XVIe siècle.

PELTE. Bouclier échancré sur un côté en forme de croissant.

PELUCHE. Sorte de velours dont le poil est plus long. Il y a deux sortes de peluches : celle de soie et celle de laine. La première est mentionnée en France dès 1667; la seconde fut plus tardive et ne commença à être fabriquée qu'en 1690. Jusque-là elle venait d'Angleterre, et lorsque, trois ans plus tard, Ricouard d'Abbeville reçut un privilège royal pour en fabriquer, on les appelait peluche « façon d'Angleterre ». Amiens était le centre le plus important. La fabrication avait à lutter contre la production anglaise, flamande et allemande. Aujourd'hui Amiens et Lyon sont les centres pour la peluche de soie. Les tapissiers lui ont donné une place encombrante dans l'ameublement actuel.

PENDANT. Bijou de forme variable, suspendu à un collier où à un ruban faisant office de collier. La boucle qui le suspend s'appelle bélière. L'idée de faire valoir l'éclat du bijou par le mouvement a dû dès l'origine donner l'idée des pendants et des pendeloques.

On appelle pendants d'oreilles des boucles d'oreilles qui forment pendeloques et qui sont distinctes de celles qui n'ont aucune partie mobile, comme les dormeuses, par exemple.

L'art préhistorique nous offre de nombreux pendants : ce sont parfois des disques évidés à leur centre et sur lesquels battent des disques plus petits attachés à la suspension commune. Telle la pendeloque du trésor de Vaudevanges, au Musée de Saint-Germain. Parfois ce sont des plaques de bronze grossièrement découpées, à trous circulaires formant comme des anneaux fixes sur les bords. On rencontre aussi de petites figures de rennes, avec un anneau sur le dos, où passait le dernier anneau d'une chaînette. Les ceintures de métal à nombreuses pendeloques sont également fréquentes dans l'art préhistorique.

Dans la salle civile du Musée des antiquités égyptiennes, au Louvre, vitrine L, sont de curieuses pendeloques d'oreilles. Les colliers égyptiens sont pourvus de pendeloques où se répète le même motif décoratif et où parfois sont enfilées une suite de petites figurines représentant les objets les plus divers. Les rois assyriens en portèrent également, comme on peut le voir sur un bas-relief aux antiquités assyriennes au même Musée.

L'antiquité gréco-latine a connu les pendeloques d'oreilles, les pendeloques de collier.

Les *crotalia* étaient des boucles d'oreilles à pendeloques doubles ou triples qui, par leur mobilité, produisaient un cliquetis auquel elles doivent leur nom de castagnettes (*crotalia* en latin). Pline l'Ancien, à ce propos, s'indigne que l'éclat des bijoux ne suffise plus, qu'il en faille encore le bruit. La pendeloque à perle ronde était appelée « goutte d'eau » ou *stalagmium*. Les élenchi étaient des pendeloques en forme de poire. Les colliers étaient ornés de croissants ou de larmes de métal ou de pierres précieuses. Ce mode de décoration faisait partie de la bijouterie étrusque, comme on peut

le voir fig. 249 du Dictionnnaire. On en mettait jusqu'aux colliers des chevaux (*Voir* Phalère). Pour plus de détails, *Voir* le mot Boucles d'oreilles.

Le pendant de cou, origine du médaillon, existait chez les Romains. Les enfants portaient, suspendue à un collier, une sorte de sphère aplatie appelée *bulla* (*Voir* Bulle). Ces bijoux, plus ou moins riches selon la condition de l'enfant, affectaient, autant que l'on en peut juger, des dimensions assez considérables, probablement 7 ou 8 centimètres de diamètre. Les dames romaines mirent à leurs colliers une bulle plus petite, *bullula*, qui se rapprochait du médaillon actuel et était ornée de filigranes de fils d'or tordus et tressés avec des pierres précieuses.

Au moyen âge, les croix dites pendantes, suspendues à un collier, tombaient sur la poitrine. Parfois, le fermail (*Voir* ce mot) était lui-même orné de pendeloques, et l'on trouve dans les inventaires mention de « fermail à pent-à-col ». Les sujets étaient le plus souvent religieux, le pendant de cou ayant, comme la bulle chez les Romains, la fonction d'écarter les sortilèges, les maladies et les accidents fâcheux. Aussi n'y employait-on pas indifféremment telle ou telle substance, telle ou telle pierre précieuse (*Voir* le mot Pierres précieuses). Certains pent-à-col étaient destinés à contenir des reliques. On lit dans un inventaire de la fin du xive siècle : « Reliquaire de jaspe en façon de pent-à-col ». L'émaillerie, les ciselures, la joaillerie intervenaient dans la fabrication des pendants de cou.

Les sujets religieux semblent continuer à dominer pendant le commencement du xvie siècle. Parmi les matières le cristal de roche, les bois durs sont les plus fréquentés. Les formes sont des plus variées : la forme en écusson se retrouve souvent (*Voir* Musée du Louvre, série D, n° 820). A côté des sujets religieux, vers la fin du xvie siècle, on voit apparaître les sujets profanes (Musée du Louvre, série D, n° 819) : un pendant en or émaillé dont le sujet principal représente un cavalier en costume de chasse avec une dame en croupe. Des perles sont suspendues au bas du sujet principal, ainsi qu'aux deux petites chaînettes qui le supportent. Les « boîtes à porter au col » renfermaient souvent des médaillons, des portraits émaillés. La forme des perles en poire les indiquait naturellemeut pour former des pendeloques, soit séparées, soit accrochées au bas des bijoux, pendants, etc. La pendeloque de la collection Davillier au Musée du Louvre (fig. 82 de notre Dictionnaire) est un des plus beaux exemples de l'art de la Renaissance en ce genre. La figure 97 donne un beau modèle attribué à Cellini.

Le xviie siècle, au début, ne modifie pas sensiblement la forme et le style de ces bijoux. Cependant la ciselure et l'émaillerie en disparaissent peu à peu pour faire place à la joaillerie. Il y a moins de reliefs et l'ensemble est comme plus plat, en raison de la disparition de la ciselure. C'est surtout dans les découpures que consiste la variété du dessin. Notre figure 308, motif de joaillerie, est un exemple de cette transition entre le xvie et le xviie siècle. Les formes imitent des nœuds de rubans constellés de pierreries et laissant pendre au bas des pierres piriformes (*Voir* fig. 98). Le véritable médaillon ovale se fait voir à cette époque. *Voir* au Musée du Louvre plusieurs exemples parmi lesquels le n° 875, série D, agate montée en or avec sujet religieux.

Le xviiie siècle donne aux pendants des formes capricieuses imitant parfois des ustensiles, des instruments de musique, comme par exemple, le n° 895, série D, du Musée du Louvre. Le n° 902, même série, même musée, représente un confessionnal minuscule avec sujet intérieur obscène. On sait que ce genre de sujets à petites figurines

émaillées et parfois mouvementées fut recherché dans la bijouterie du style Louis XV, particulièrement dans les montres. La mode des camées, sous le Directoire et sous l'Empire, envahit également les médaillons et les pendants de cou qui, depuis cette époque, n'ont pas eu de style défini, c'est-à-dire ont répété les styles anciens. (*Voir* figure 114 un beau pendant de cou de style Louis XIV, exécuté par Massin.)

PENDANT. Partie du ceinturon qui descend sur le côté et où se place l'épée.

PENDANT. Partie tombante d'une ceinture, après la boucle.

Au moyen âge, le pendant de la ceinture, notamment dans le costume des femmes, formait une longue bande chargée de pierreries qui descendait par devant jusqu'à terre.

Les ceintures, à cette époque et au XVIe siècle, étaient munies de nombreux pendants où s'accrochaient les nombreuses trousses d'ustensiles (pour la table, pour écrire, etc.). Les clefs pendaient au clavandier.

PENDELOQUES. Fragments de verre, en poires ou en plaques ou en prismes, taillés à nombreuses facettes et suspendus aux lustres.

PENDI D'OSTERHOFEN. Sculpteur sur bois, Allemand, du XVIe siècle. Dans les Vereinigten Sammlungen, de Munich, on remarque de cet artiste un bas-relief représentant les trois rois mages.

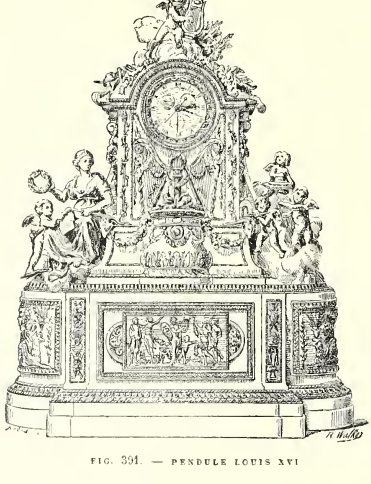


FIG. 391. — PENDULE LOUIS XVI

PENDENTIF. Espace en forme de triangle produit par trois arcs concaves.

PENDENTIF. Nom donné par extension à tout motif architectural formant cul-de-lampe sur un espace libre et vide.

PENDILLE. Pendeloques des lustres.

PENDULE. Synonyme d'horloge. Ce n'est que lorsque la pendule ou balancier eut été adapté aux horloges, en 1657, que ces dernières reçurent le nom d'horloges à pendule et plus tard de pendules. (*Voir* HORLOGE.)

PÈNE. Partie mobile de la serrure qui entre et sort au moyen du bouton ou de la clef. Celui qui ne se meut qu'avec cette dernière est dit pène dormant.

PÉNICAUD. Nom d'une famille de peintres émailleurs limousins

PÉNICAUD (JEAN Ier), dit PÉNICAUD L'ANCIEN. Peintre émailleur limousin du XVIe siècle, parent du précédent. Signe Johannès ou Johan Pénicault. On distingue deux manières. Dans sa première manière, dite archaïque, les carnations sont violacées, les chevelures d'un jaune brun ; beaucoup de bleu. Les carnations se rapprochent plus de la nature dans la seconde période où ses émaux, d'un ton général plus sombre, affectent les figures à expressions grimaçantes, avec des yeux d'un émail blanc (Musée du Louvre, série D, nos 211, 212, 213) : les deux dernières sont des grisailles.

DAMMOUSE. — La Céramique et l'Art nouveau.

PÉNICAUD (Jean II) ou Pénicaud le Jeune. Peintre émailleur limousin du milieu du xvie siècle. A fait de nombreux portraits. Les demi-teintes n'y sont pas produites par des hachures, mais par une épaisseur plus faible de l'émail blanc qui, transparaissant sur l'émail noir du fond, offre une teinte grisâtre. Abus des paillons employés par grandes surfaces. Trois pièces au Musée du Louvre (série D, n°s 214, etc.).

PÉNICAUD (Jean III). Peintre émailleur limousin de la fin du xvie siècle. Reproduit le plus souvent les œuvres des peintres italiens et particulièrement de Raphaël.

Grisailles à chairs colorées et avec rehauts d'or. Sujets s'enlevant vigoureusement sur le noir des fonds. « Grand artiste, dessinateur plein d'esprit, coloriste rempli de ressources et, dans certaines productions, le talent supérieur et la gloire de Limoges. » (De Laborde.)

Au Musée du Louvre, onze plaques rectangulaires, deux coupes et une buire. Série D, n°s 222 et suivants.

PÉNICAUD (Léonard ou Nardon). Peintre émailleur limousin. Auteur d'un *Christ en croix* daté de 1503 avec une longue inscription en caractères gothiques (Musée de Cluny, n° 4578). Le Louvre possède de lui un *Couronnement de la Vierge* (série D, n° 203), plaque circulaire à émaux polychromes, rehauts d'or et imitations de pierreries sur paillons : longue inscription latine dans la bordure; une autre plaque et deux triptyques au même Musée lui sont attribués.

PÉNICAUD (Pierre?). Peintre émailleur limousin de la fin du xvie siècle. Recherche les effets violents dans ses grisailles à sujets païens empruntés aux peintres italiens. Musée du Louvre, six pièces, série D, n°s 237 et suivants. Au Musée de Cluny, un grand et beau bassin représentant Moïse et les tables de la loi (n° 4606).

PENNON. Sorte de bannière pointue que portaient les chevaliers marchant au combat sous la bannière (carrée) des chevaliers bannerets.

PENT-A-COL. Bijou suspendu à un collier ou à un ruban et tombant sur la gorge. (*Voir* Pendant.)

PENTHIÉVRE (Céramique). *Voir* Sceaux.

PENTIN (Jehan). Orfèvre, à Bruges, sous Philippe le Bon.

PENTURE. La charnière proprement dite était connue des anciens, qui lui donnaient le nom de *ginglymus*. Elle était distincte du *cardo* ou gond en ce que ce dernier n'était composé que de deux parties mobiles l'une dans l'autre, mais indépendantes, tandis que la charnière est fixe et unit le battant à la partie dormante. C'est au moyen âge qu'on eut l'idée de faire un motif d'ornementation des plaques qui assujettissaient les charnières. Ces plaques affectèrent de grandes dimensions, se découpèrent en enroulements de rinceaux feuillagés, plaqués sur les vantaux des portes. On leur donnait le nom de pentures. C'est le triomphe de l'art du fer. Le style des rinceaux sert à distinguer les pentures romanes des pentures gothiques. Les premières sont plus sobres, plus simples d'effet; les grandes lignes composantes y sont très accentuées. Dans les secondes les découpures sont plus multipliées. C'est au xe siècle que remontent les pentures connues les plus anciennes. Les portes des cathédrales et des églises, notamment celles de Notre-Dame de Paris, sont des exemples à citer; mais il n'y a pas que dans l'art religieux et dans les édifices publics qu'on ait employé les pentures : les portes des maisons en était ornées. Les coffres, les bahuts avaient des attaches de verrous et de serrures qui étaient de véritables pentures. Les arêtes même des cof-

fres et des coffrets étaient protégées par des plaques de fer qui se terminaient en feuillages découpés sur les faces de l'objet.

La Renaissance, en donnant à la sculpture l'ornementation des portes, divisa les vantaux en panneaux, caissons avec encadrements à reliefs sculptés qui rendirent impossibles les prolongements des anciennes pentures qui furent abandonnées vers la fin du xve siècle.

PÉPLUM. Partie du costume féminin chez les Grecs et les Latins. Le péplum était une sorte de petite tunique retenue et ajustée par des fibules sur le côté droit à l'épaule, laissant ce bras complètement découvert, ayant une ouverture sur le côté droit et laissant pendre devant et derrière deux pans maintenus droits par un petit bijou de métal en forme d'olive. Le péplum ne descendait pas plus bas que le nombril; le cou de celle qui le portait était libre. Les nombreux plis qu'il formait sur la poitrine en faisaient un vêtement essentiellement sculptural.

On a donné le nom de péplum, de Minerve ou d'Athènê à une grande pièce de broderie formant une immense bannière que l'on portait entre deux perches aux fêtes des Panathénées en l'honneur de cette déesse. Pendant les intervalles qui séparaient les retours de cette fête, le péplum servait à orner et à habiller la statue de Minerve.

Le Directoire, en ramenant les modes grecques, a vu chez nous refleurir l'usage éphémère du péplum « à la grecque » dans le costume féminin.

PÉRÉGRINE. *Voir* Pélerine.

PÉRI. Sorte de fée dans la mythologie persane.

PÉRIDOT. Pierre fine d'un vert jaunâtre qu'on appelle aussi olivine. Elle a peu de valeur. On donne le nom de péridot du Brésil et de péridot de Ceylan à des tourmalines.

PÉRIGONE. Sorte d'agate à dessins dentelés et crénelés. Ce mot est masculin.

PÉRIODES. *Voir* Époques.

PÉRIODE Néolithique. Époque de l'art préhistorique de la pierre qui précède l'âge du bronze et vient après la période paléolithique. C'est l'époque de la pierre polie et des palafittes.

PÉRIODE Paléolithique. Première période de l'art préhistorique de la pierre. Époque des haches de silex taillé.

PÉRIPHÈRES. Ornements en relief sur la panse des vases, etc.

PÉRISCÉLIS. Bracelet porté par les femmes de l'antiquité au-dessus de la cheville du pied.

PERLES. La perle est le produit de la sécrétion d'un mollusque à coquille nommé aronde perlière. Bien que de la même nature que la nacre, la perle s'en distingue en ce que tandis que les veines, les ondes chatoyantes de la nacre sont des lignes flexueuses parallèles, les ondes de la perle forment des lignes circulaires concentriques. Le reflet de la perle se nomme orient : une perle d'un bel éclat est dite perle d'un bel orient. Comme pour toutes les pierres, on désigne sous le nom d'orientales celles qui ont le plus de valeur. Les autres sont dites occidentales : une perle sans reflet est dite perle morte. Le poids s'estime en carats (*Voir* ce mot) et en grains.

Les perles de petites dimensions et de peu de valeur sont dites « semences de perles ». Quand les pierres sont comptées, mais vendues en bloc, on les nomme perles de compte. Les *chicots* sont des excroissances irrégulières de nacre affectant les appa-

rences de perles bossues assez grosses. Les parangonnes ou perles vierges sont les plus estimées.

Outre les formes déjà mentionnées, il faut noter les perles baroques (*Voir* ce dernier mot et la figure 82), les boutons (hémisphériques), les perles en poires ou piriformes. Pour les tons colorés, il y a des perles noires, des grises, des lilas, des roses, des bleues, des jaunes et des blanches : les premières sont les plus estimées.

Cette pierre a été recherchée de tout temps. On la tirait de la mer Rouge. Une légende indienne raconte que le dieu Krishna ayant trouvé les premières perles fut tellement charmé de leur beauté qu'il les offrit à sa fille Pandaia. Des livres chinois, antérieurs de nombreux siècles à l'ère chrétienne, mentionnent les perles. La Bible en parle. Les païens la consacraient à Vénus. Les prix qu'elle atteignait témoignent de sa vogue. Cléopâtre avait deux perles estimées environ 4 millions de notre monnaie. On sait qu'elle fit dissoudre l'une d'elles dans du vinaigre et avala ce coûteux breuvage.

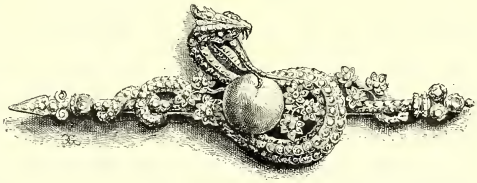


FIG. 802. — PERLE GRISE DANS UNE ÉPINGLE DE DIAMANTS (COIFFURE) PAR O. MASSIN

« Après que cette reine fut tombée au pouvoir du vainqueur, dit Pline l'Ancien, on scia la seconde des perles pour en faire deux pendants d'oreilles à la statue de Vénus au Panthéon, et la moitié d'un souper devint la parure d'une déesse. » Chez les Romains, les perles tenaient le premier rang parmi les choses précieuses. On appelait *uniones* les plus parfaites; les perles en poires étaient dites *elenchi* : on en formait des bagues, des boucles d'oreilles appelées *crotalia* ou grelots, à cause du cliquetis qu'en faisaient entendre les pendeloques. Elles pénétrèrent dans la décoration du costume. Les dames romaines en garnissaient non seulement les cordons de leurs sandales, mais la sandale tout entière. « J'ai vu, dit Pline avec indignation, j'ai vu à un souper de fiançailles très ordinaires Lollia Paulina, qui devint plus tard la femme de Caligula, toute couverte d'émeraudes et de perles : sa tête, ses cheveux, sa gorge, ses oreilles, son cou, ses bras, ses doigts en étaient chargés. Il y en avait 40 millions de sesterces (9 millions de francs). » César fit à une dame romaine cadeau d'une perle estimée plus d'un million.

Le costume byzantin surchargé de pierreries était brodé de perles. Il en fut de même durant tout le moyen âge et au XIVe siècle; les rois de France durent rendre des édits somptuaires interdisant aux bourgeois l'usage des perles dans le costume. Une quittance citée par de Laborde et datée de 1414 montre quel fut le luxe du moyen âge dans ce genre de décoration. Elle mentionne « 960 perles destinées à orner une robe; sur les manches est écrit de broderie, tout au long, le dit de la chanson : « Madame, je suis plus joyeux » et noté tout au long sur chacune desdites deux manches; — 368 perles pour servir à former les notes de ladite chanson, où il y a 142 notes, c'est à savoir pour chaque note 4 perles en carré. » Cette coutume luxueuse se perpétua, car, au baptême du Dauphin, en 1606, Bassompierre, nous disent les chroniqueurs, portait un habit orné et brodé de cinquantes livres de perles.

Parmi les perles célèbres, on cite, outre celles de Cléopâtre, celles de Charles le Téméraire et de la couronne de Hongrie. Philippe II d'Espagne offrit, dit-on, à sa femme une salade de joaillerie où les feuilles étaient d'or couvert d'émeraudes; le vinaigre était figuré par des rubis, l'huile par des topazes. Les perles y remplaçaient le sel. C'est également à l'Espagne qu'appartient la plus grosse perle connue : on l'appelle la *Pélerine* (*Voir* ce mot). Les perles en poires étaient particulièrement estimées à la fin du XVIe siècle : les ornemanistes leur donnent une grande place dans leurs modèles de bijoux. (*Voir* BOUCLES D'OREILLES et PENDANTS.)

La médecine a repris l'idée de Cléopâtre : on a fait un remède appelé « perles d'apothicaires »: c'est une dissolution de poudre de perles. Les Chinois ont également fait entrer cette pierre précieuse dans la thérapeutique.

Au mot IMITATION, nous donnons le détail du procédé imaginé par Jaquin. La production des fausses perles fut une des branches principales de la verrerie de Venise, surtout au XVIe siècle. On appelle aujourd'hui perles « en grand beau » les plus belles des imitations.

Nous empruntons à un rapport paru au *Journal officiel* les renseignements suivants :

« Le commerce des perles se chiffre par des millions. L'évaluation en est difficile; car une fois travaillés, les bijoux, les ornements dans la composition desquels entrent les perles ne sont plus estimés au prix de leur valeur intrinsèque, mais à celui de leur valeur artistique ou industrielle. Les seuls renseignements que nous ayons sur le commerce des perles en France, on les trouve dans la statistique des douanes. La France a importé, en 1883, 94,000 grammes de perles, poids brut : venant d'Allemagne (84,000 grammes), de Nouvelle-Grenade (5,000 grammes), des États-Unis (4,000 grammes), des diverses origines (1,000 grammes), et représentant une valeur de 800,000 francs. Ce n'est pas là, à beaucoup près, le chiffre exact de ce que consomme la France. L'industrie de la joaillerie française absorbe une plus grande quantité de perles et les reçoit de sources que n'indique pas la statistique susmentionnée.

« Rien n'est variable comme la valeur des perles. C'est affaire de mode, de fantaisie et de goût. Tantôt les blanches sont les plus recherchées, tantôt ce sont les grises. Actuellement ce sont les noires. Une belle perle, évaluée, par exemple, 2,000 ou 3,000 francs, vaudra 5,000 ou 6,000 si on trouve à l'assortir à une perle à peu près semblable, c'est-à-dire que la paire pourra trouver amateur à 10,000 ou 12,000 francs. Les perles sont vendues ou au poids ou à la pièce; au poids, quand elles sont d'une commune beauté; à la pièce, quand elles sortent de l'ordinaire. Même vendues au poids, les prix n'ont rien de déterminé; ils peuvent varier du simple au décuple, suivant que la perle est ronde, azurée ou noire, ou qu'elle pèse six grains ou trente grains. Une perle de dix grains vaudra, par exemple, si elle affecte la forme d'un bouton, de 8 à 12 francs le grain; si, au contraire, elle est ronde, blanche, rosée, de 25 à 35 francs; si elle est noire, de 55 à 65 francs; une perle pesant trente grains pourra être acquise par un marchand au prix de 100 francs le grain. (Il y a quatre grains dans un carat, et quatre carats dans un gramme.) »

PERLES DE ROME. Fausses perles : globules d'albâtre plongés dans une pâte dont l'élément est la poudre de nacre.

PERLES (FIL DE). Ornement courant composé d'une suite de petites boules juxtaposées, qui semblent des perles enfilées. Le style Louis XVI emploie beaucoup les fils de perles dans les encadrements de ses médaillons, etc..

PERLES (Fils de). Blason. La couronne de baron est un cercle sur lequel sont posés en biais des fils de perles.

PERMOSER (Balthasar). Ivoirier de Vienne (1650-1732). La Grüne Gevœlbe possède des sculptures en ivoire de Permoser.

PERPETUUS. Orfèvre à Angers, au IXe siècle. On signale de lui deux châsses en forme d'églises, exécutées par les procédés de la fonte à la date de 877.

PERREIS de Dijon, miniaturiste, au XIVe siècle.

PERRIN BONHOMME. Orfèvre de Paris au XIVe siècle. L'un des artistes signalés dans les comptes et les inventaires de cette époque, comme ayant exécuté de belles pièces d'orfèvrerie pour la cour et les princes.

PERRIN GIROLE. Peintre verrier français du XIVe siècle. Il refit en 1372 les verrières de la chambre de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne.

PERROQUET. Nom d'une sorte de pliant à dossier de cuir, usité au XVIIe siècle

PERRUQUES. L'usage des perruques était connu des Égyptiens et, dans les musées, on a des échantillons de fausses tresses égyptiennes. Les Perses durent en porter : Xénophon les mentionne dans sa *Cyropédie*. Les Grecs et les Romains ne connurent la perruque que comme exception, et Suétone cite comme un fait rare la coutume qu'avait Othon de porter de faux cheveux. C'était un usage chez les dames romaines qui employaient la perruque complète (*galerus*) et le tour de tête (*caliendrum*). La couleur blonde était particulière aux courtisanes : c'est d'une perruque blonde que Messaline, dans Juvénal, couvre sa chevelure brune.

Les écrivains du moyen âge parlent de chevelures artificielles. Les prédicateurs tonnent contre cette coutume. C'est cependant un abbé, Larivière, ami de Gaston d'Orléans qui, en 1620, lance de nouveau la mode des perruques. Une querelle s'élève dans l'Église à ce sujet : de volumineuses publications paraissent sur la question des perruques. On appelait moutonnes celles qui étaient faites de laine de mouton. Sous Louis XIV les perruques atteignent des dimensions extravagantes. Les petits marquis étaient obligés de porter leur chapeau sous le bras, en raison de la difficulté de le maintenir sur l'édifice de leur perruque blonde, dont les boucles retombaient jusque sur les épaules et sur le dos. Aux perruques blondes succédèrent les perruques blanches. La difficulté de trouver en assez grande quantité les cheveux blancs nécessaires amena l'usage de la poudre. On sait que c'est à cet usage que l'on doit le hasard heureux de la découverte de la porcelaine pâte dure en Europe (*Voir* Bottger). Il est difficile de s'imaginer la variété des perruques au XVIIIe siècle : perruques à la comète, à la lunatique, à la cabriolet, à la rhinocéros, à la maître d'hôtel, au nid de pie, etc. Le nombre des marteaux (rangs de boucles) n'était pas indifférent. L'apothicaire avait droit à trois boucles, l'orfèvre à deux. Les perruques n'ont plus les dimensions des époques précédentes : au-dessous des marteaux uniques ou doubles ou triples descend la queue droite ou repliée en catogan. La Révolution supprime la perruque, mais non la poudre. Le Directoire ramènera pour un temps chez les femmes la mode des perruques blondes.

Les perruquiers formèrent une corporation sous Louis XIV. Avant la Révolution cette corporation comprenait encore 1,200 maîtres perruquiers et 6,000 garçons. On appelait chamberlans des perruquiers travaillant en chambre.

PERSE (Arts décoratifs de la). Bien que les Grecs aient donné aux Perses, comme d'ailleurs aux autres peuples du monde, le nom de barbares, la civilisation de

l'empire de Darius et de Xerxès témoigne d'un grand raffinement dès les premiers temps des luttes avec le peuple grec. Le témoignage de l'historien Hérodote est précieux à ce sujet. Après le désastre de Platée, le camp des Perses offr t aux vainqueurs un immense butin : « Les tentes étaient garnies de meubles d'or et d'argent, de lits dorés et argentés, de coupes, d'aiguières et autre vaisselle d'or ; on trouva même des charrettes chargées de sacs à travers lesquels se voyaient des chaudrons, des ustensiles de cuisine en or et en argent. » Des tapisseries, des coffres pleins d'or et d'argent furent la proie des pillards.

On ravit aux soldats morts des bracelets, des chaînes, des cimeterres tout en or. Deux dixièmes du butin furent prélevés : ils suffirent à faire des offrandes d'or massif à Apollon et à Jupiter : le temple du premier, à Delphes, reçut un trépied d'or et on consacra à Jupiter une statue de cuivre haute de dix coudées (Hérodote IX, 81). Bien qu'on ne doive se fier qu'avec réserve au témoignage de Quinte-Curce, il se montre d'accord avec les autres écrivains lorsqu'il fait le tableau du luxe de l'armée de Darius. Au-dessus de la tente du roi, dit-il, brillait une image du soleil enfermée dans du cristal... Trois cent soixante-cinq jeunes gens vêtus de pourpre venaient après les mages. Le char consacré à Jupiter était conduit par des hommes en vêtements blancs tenant à la main des baguettes d'or. Plus loin, dix chars à nombreuses ciselures d'or et d'argent. Une élite de dix mille guerriers suivait avec des colliers d'or des vêtements brodés d'or, des tuniques à longues manches brodées d'or et ornées de pierres précieuses. Dix mille autres guerriers formaient la troupe appelée troupe des parents du roi. Une avant-garde de doryphores précédait le char royal, décoré de statues d'or et d'argent. Le timon, garni de pierres précieuses, portait entre les deux statues d'or de Ninus et de Bélus une aigle d'or étendant les ailes, qui était le symbole de la monarchie perse. Sur le costume du roi, les broderies montraient deux éperviers d'or qui semblaient se battre. Le glaive pendait à une ceinture, enfermé dans un fourreau fait d'une seule pierre précieuse. L'armée qui le suivait avait des lances ornées d'argent et des traits à pointe d'or. Lorsque, après la bataille d'Issus, les soldats d'Alexandre pénétrèrent dans le camp de Darius en fuite, ils furent étonnés des amas d'or et d'argent qu'ils y trouvèrent.

Les Égyptiens ne durent pas être sans influence sur le développement de l'art des Perses. L'historien Diodore raconte qu'après son expédition en Égypte Cambyse emmena des artisans égyptiens pour la construction de ses palais.

La découverte des ruines de Persépolis a montré une architecture originale plus élancée, plus svelte, moins écrasée que l'architecture des autres races orientales. On y trouve les restes de l'emploi, dans la construction, de briques émaillées. On sait que le temple d'Ecbatane, orné de bois de cèdre et de cyprès revêtus de lames d'or et d'argent, était couvert d'un toit où les tuiles étaient remplacées par de l'argent : peut-être faut-il interpréter ici dans le sens de briques à émaux brillants comme de l'argent. L'importance de la Perse fut telle qu'on attribue à une colonie d'indigènes de Shiraz la fondation de la ville de Xérès en Espagne.

L'histoire de l'art peut se diviser en trois périodes : la période ancienne, contemporaine de la Grèce ; la période du moyen âge, que l'on peut appeler sassanide, qui coïncide avec la dynastie persane du même nom et atteint son apogée au VIe siècle après J.-C. avec Chosroès le Grand, et enfin la période moderne.

L'ameublement persan rentre dans le style oriental. Les tissus y occupent la plus

grande place. Le travail du bois ne fournit en effet que de rares pièces qui puissent rentrer dans le mobilier proprement dit. Les narguilehs ont des supports en forme de tabourets polygonaux où des découpures en ogives persanes forment les entrepieds. Le centre de la sculpture sur bois est à Abadèh. Les marqueteries de Schiraz sont renommées. Le travail du bois à jours, les inscrustations de nacre formant foliations sur le bois témoignent de l'habileté des artisans persans. Les étoffes d'ameublement ont leur centre à Kashan pour les velours. Les velours et les feutres d'Ispahan, les grands tapis de Korassan, de Kerman, les tapis plus fins du Kurdistan ont fait l'admiration de tous à l'Exposition universelle de 1878. Il faut encore citer Hamadan pour l'industrie des tapis. Kashan est encore renommé pour ses beaux velours de soie brodés d'or, d'argent et de perles. Marco-Polo au XIIIe siècle et Chardin au XVIIe vantent l'habileté des artisans persans dans les brocarts et les broderies. L'industrie textile de la Perse remonte au temps les plus anciens : le palais d'Ispahan possède encore un beau tapis qui a plusieurs siècles d'existence, et actuellement cette fabrication est l'activité industrielle la plus développée de ce pays. C'est autant à l'intelligence du décor qu'à la qualité de la fabrication que ces tapis doivent leur renommée. L'ornementation y suit les règles de la décoration (*Voir* la loi 13° à l'article DÉCORATION). Tous les éléments décoratifs y sont représentés posés à plat, sans prétention au relief, sans ombre Aucun détail n'enjambe sur un autre : tout est juxtaposé. Les couleurs affec-

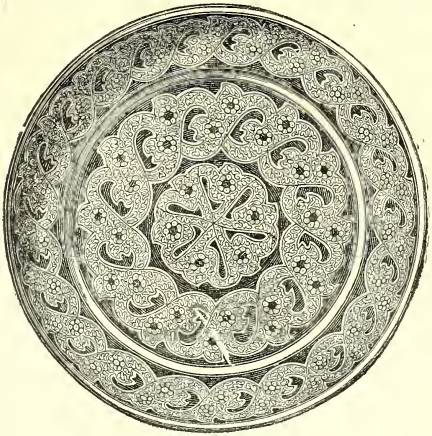


FIG. 393. — PLAT EN FAÏENCE PERSANE

FIG. 394. — PLAT EN FAÏENCE PERSANE.

tent des tons neutres ou du moins rompus, jamais criards et toujours admirablement appropriés aux couleurs voisines. Entre l'artisan et la matière, il n'y a pas de machine intermédiaire qui énerve et trahit la pensée originale. C'est avec ses doigts que travaille l'ouvrier. Les tapis sont plus ou moins longs, mais toujours étroits. Dans l'art des tissus, il faut encore citer les châles de Kerman faits également à la main et avec le poil d'une chèvre indigène.

La métallurgie nous montre le triomphe de la damasquinerie. Gravure et damasquinure enrichissent les vases, les flambeaux, les boîtes, les brûle-parfums, les narguilehs. L'ornementation consiste en un grand nombre de petits personnages ou

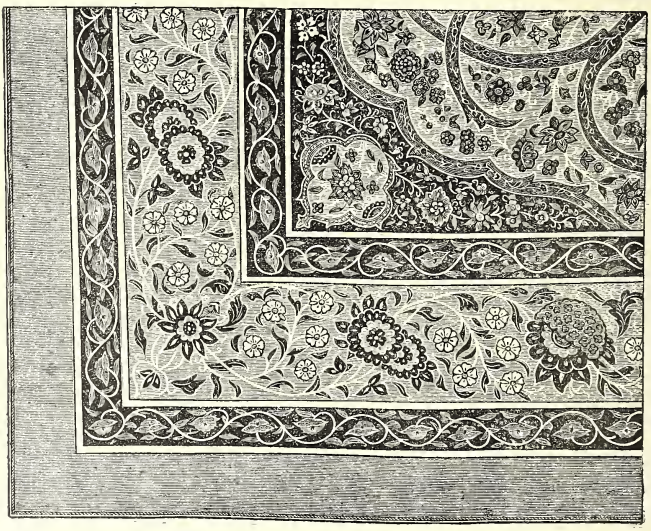


FIG. 395. — COIN DE TAPIS PERSAN BRODÉ

d'animaux variés formant médaillons sur un fond d'entrelacements de feuillages découpés et formant tous égales saillies sur le fond de l'objet. Le détail est toujours fin, ténu et délicat avec des éléments très évidés, très rétrécis, rappelant le style arabe, mais avec plus d'élégance déliée. Les bronzes d'Ispahan, la dinanderie de Kashan sont célèbres. Les cuivres de la Perse sont comme revêtus de dentelles de ciselures. Là, comme chez les musulmans en général, la religion intervient dans le style de l'ornementation. Tandis que la secte Schiite cisèle des figures vivantes, la secte Sunnite en défend la représentation. La Bibliothèque nationale possède, sous le n° 3193, une coupe persane en laiton damasquiné d'argent. La panse est ornée de quatre médaillons représentant des paons sur un fond de feuillages. Sur le bord de la coupe, comme sur le pied, se lisent en incrustations d'argent des vers d'un poète persan. A la même Bibliothèque, sous le n° 2881, est une coupe d'argent massif, spé-

cimen de l'art persan au temps des Sassanides. Elle est décorée d'un épisode de chasse représentant un cavalier (motif très fréquent dans le style persan). Le costume de ce personnage y a fait reconnaître un roi : il porte une couronne à tiare avec croissant et bandelettes, un collier de pierreries avec deux grosses perles en poire et des boucles d'oreilles composées chacune de deux perles également en poire. Des niellures et des dorures enrichissent cette décoration en bas-relief ciselé.

L'orfèvrerie et la bijouterie émaillées sont pratiquées en Perse, et le centre est Shiraz comme pour la joaillerie. La gravure des pierres précieuses a produit de belles pièces dès les temps les plus anciens de l'art de la Perse. Le cabinet de la Bibliothèque nationale possède sous les nos 1107 et suivants de nombreux échantillons de cônes gravés en intailles : ce sont des amulettes ou des cachets. La plupart se rapportent à la mythologie persane ou sont gravés de figures d'animaux (lions, griffons, chameaux, nombreux cerfs, bouquetins, etc.). La cornaline n° 1362, portant en intaille le portrait de Chosroès est un bel exemple de l'art de la glyptique sassanide. La célèbre coupe de Chosroès, également à la Bibliothèque nationale sous le n° 2538, est une œuvre d'orfèvrerie et de joaillerie de même origine et de même date. Par une méprise dont le moyen âge est coutumier, cette pièce, donnée à l'abbaye de Saint-Denis par Charles le Chauve, fut connue longtemps sous le nom de *tasse de Salomon*. La comparaison de la couronne du personnage représenté avec celle de Chosroès Ier sur ses médailles a rétabli l'identité du personnage et a fait donner à la coupe le nom de coupe de Chosroès. L'armature d'or de cette pièce témoigne d'un travail au marteau. Au fond de la coupe (28 centimètres de diamètre) est un médaillon de cristal de roche sculpté en relief à son revers et présentant par transparence Chosroès couronné, assis sur un trône porté par des chevaux ailés. Ce médaillon est entouré d'une zone de faux grenats semblable à l'encadrement du bord de la coupe, sauf que les petits rectangles de ce

FIG. 396. — DAMASQUINURE PERSANE

ernier sont dressés, tandis que ceux du fond sont en travers. Entre ces deux zones se trouvent trois rangées concentriques de 18 médaillons alternativement blancs et violets et séparés par des losanges de verre couleur émeraude. Les premiers sont en cristal de roche et, par un travail analogue à celui du médaillon central, ils laissent transparaître un fleuron sculpté au revers. Ce fleuron se retrouve (coulé) au dos des verres violets.

L'histoire de la céramique chez les Perses comprend la question de l'existence des porcelaines persanes. Cette existence, affirmée par les uns, a été niée par les autres. Les premiers s'appuient surtout sur le témoignage des voyageurs qui, peu compétents en la question, ont pu employer indifféremment, sans les distinguer, les termes de faïence et de porcelaine. L'interprétation de la décoration, en se rapportant aux thèses religieuses persanes, ne fournit qu'une induction. D'un autre côté, les rapports des Chinois avec l'Europe, les vases murrhins connus des Romains, l'impossibilité de rapports par mer avec la Chine à ces époques éloignées, la route continentale toute indiquée avec la Perse dut faire connaître à ce dernier pays la porcelaine chinoise. Le débit qu'elle trouva en Perse dut suggérer aux artisans chinois l'idée d'une décoration appropriée au goût des acheteurs. L'existence d'une fabrication indigène de porcelaine persane reste donc problématique.

Il n'en est pas de même de la faïence. L'emploi des tuiles émaillées chez les Perses fut aussi développé que chez les Arabes avec les azuléjos. L'ornementation en est surtout florale avec des fleurs géométrisées, des fleurs que l'on aurait coupées en deux par une section verticale. Vases piriformes à col cylindrique allongé, avec biberon très élevé et anse en S, gourdes plates, bols, plats, coupes sur pied bas, narguilehs, sont avec les carreaux de revêtement les principales productions de cette céramique. Pour les couleurs, on remarque la prédominance des verts, des rouges et surtout des bleus qui atteignent à cette belle, fraîche et gaie tonalité qui a reçu le nom de bleu de Perse, que Nevers a imité.

L'imitation de la fabrication chinoise a créé en Perse une famille chrysanthémo-ponienne. (*Voir* Chrysanthème.)

C'est à des artisans persans que l'on a attribué l'importation de la céramique à Lindos, dans l'île de Rhodes. (*Voir* article Lindos.)

Le style persan est caractérisé par le costume des personnages représentés. Ils portent une sorte de coiffure en forme de mitre, des pantalons serrés comme des caleçons. Les scènes de chasse sont très fréquentes dans le décor : ce sont généralement des cavaliers représentés à la chasse poursuivant des cerfs, des tigres, des lions, des antilopes. Parmi les oiseaux, le paon est celui qui revient le plus souvent. La dinanderie persane produit des objets en forme de paons, hauts sur pattes, à queue plate redressée et relativement courte, le tout gravé et damasquiné de motifs décoratifs très nombreux qui, loin de figurer les plumes de l'animal, sont des médaillons encadrants de petites scènes ou des inscriptions poétiques. Parmi les fleurs de l'ornementation persane nous avons déjà noté la chrysanthème. La tulipe et l'œillet sont celles qu'on retrouve le plus souvent : l'œillet est représenté soit à plat avec ses pétales rayonnants, soit de profil, mais vu comme une fleur coupée verticalement par son milieu. Nous avons déjà parlé plus haut du style décoratif des tapis persans.

PERSE. Tissu peint d'origine orientale. C'est au XVIIIe siècle que les perses furent imitées après les indiennes. Le Suisse Abraham Frey obtint l'autorisation de fonder,

en France, la première manufacture de perses, grâce à l'intervention de Mme de Pompadour, à qui il avait offert un ameublement couvert de cette étoffe. Grâce à Michel Haussmann, établi à Rouen, et à Oberkampf de Jouy-en-Josas, cette industrie française put rivaliser avec l'Angleterre pour cette fabrication que les découvertes actuelles de nos savants chimistes ont continué à développer.

PERSIL. Sorte de blonde.

PERSONNAGES (Tapisseries a). Nom que l'on donne à certaines tapisseries nommées aussi, au moyen âge, « draps à images », pour les distinguer des tapisseries à ornementation purement florale comme les « Verdures ». (*Voir* Tapisserie.)

PERTUISANE. Hallebarde à fer deux fois plus long que celui de la hallebarde proprement dite.

PERUZZI (Baldassare). Mosaïste, peintre et architecte de grande renommée en Italie, à la fin du xve siècle et dans la première moitié du xvie siècle.

PESARO (Italie). Dans l'ancien duché d'Urbino. Important centre de céramique (faïences) au xve et au xvie siècle. Dès la fin du xive siècle, un céramiste du nom de Pédrinus Joannis s'établit à Pesaro. Au xvie siècle la prospérité de la fabrique est encore développée par la protection du duc Guidobaldo. Le céramiste Lanfranco (*Voir* ce mot) se fait breveter pour l'application de l'or sur la faïence. La production de Pesaro a consisté surtout en plats creux, décoratifs, dont le revers est simplement vernissé et dont la face est occupée par des têtes de femmes avec devises et noms dans le genre de la production de Gubbio. Ces ballates ou coupes d'amour (*Voir* ce mot) étaient des drageoirs offerts en cadeau. Le n° 2878 du Musée de Cluny en est un exemple : il est orné d'un portrait de femme avec l'inscription la *Giovanna bella*, la belle Jeanne. La mythologie païenne, les sujets religieux chrétiens, les armoiries, les animaux isolés sont des sujets fréquents. On rencontre aussi des grotesques comme dans le n° 2896 du Musée de Cluny qui représente un âne rasé par un barbier. Les fonds blancs et les fonds bleus prédominent; à noter aussi l'emploi répété des imbrications et des devises. Mais, ce qui caractérise surtout la décoration des faïences de Pesaro, ce sont ces reflets nacrés, métalliques, comme mouillés, où la lumière se décompose, et où, sous le faux jour, semblent chatoyer des irisations. Les bleus limpides de Pesaro et ses jaunes pâles sont également caractéristiques.

Nos musées possèdent de nombreuses pièces de cette fabrication. Voir au Musée de Cluny, au premier étage, 35 pièces sous les nos 2873 et suivants, et au Musée du Louvre, salles 27 et 28 de notre plan. (*Voir* fig. 330.)

Au xviiie siècle, Passéri a écrit l'histoire de la céramique de Pesaro, à une époque où l'ancienne fabrication s'était éteinte et où la nouvelle se lançait dans l'imitation du style chinois.

PESELLO (Giuliano, fils d'Arrigo). Mosaïste et peintre florentin du xve siècle. Indépendamment de ses mosaïques, cet artiste est cité pour avoir décoré le tabernacle de l'église Or-san-Michele, en 1416.

PÉTASE. Chapeau à larges bords, à calotte hémisphérique, en usage chez les anciens Grecs. Le dieu Mercure était représenté coiffé d'un pétase ailé.

PETEL (Georges). Ivoirier français du xviiie siècle. Trois belles pièces de cet artiste se trouvent aux Vereinigten Sammlungen de Munich : un bas-relief et deux figures de ronde-bosse; sujets de sainteté.

PETER (les deux frères). Peintres émailleurs dont on ne sait pas exactement

l'origine, mais cités parmi les plus célèbres qui travaillaient à Berlin sous le règne de Frédéric Ier (fin du XVIIe siècle et commencement du XVIIIe).

PETERHOFF (Russie). Manufacture impériale de porcelaine.

PETIT (Vincent). Orfèvre français du XVIIe siècle.

PETITOT (Jean). Peintre émailleur, né à Genève en 1607, mort dans la même ville en 1691. A la suite de Toutin, inventeur de divers procédés applicables à la peinture en émail pour portraits en miniature, Petitot devint le plus célèbre. Il eut Bordier pour associé dans ses travaux en Italie, en Angleterre, où il séjourna longtemps, et en France, où tous les hauts personnages voulurent avoir leurs portraits peints par eux. Petitot peignait les figures et les carnations, Bordier les cheveux et les draperies. Le Musée du Louvre possède une collection de cinquante-six portraits exécutés ainsi par Petitot et Bordier. — Petitot fils, né à Blois en 1653, fut aussi émailleur.

PETRELLINO. Sculpteur florentin, cité parmi les artistes du XVe siècle qui fondaient des portraits-médaillons en métal.

PÉTROSILEX. Nom générique de subtances dures comme le labrador, etc.

PETROSSA (Trésor de). Collection de pièces d'orfèvrerie trouvées à Pétrossa sur les bords d'un affluent du Danube en 1837 et faisant actuellement partie du Musée de Bucharest. Des 22 objets qui le composaient, 10 ont été fondus par les paysans auteurs de la découverte. Les 12 qui restent sont des objets de l'or le plus pur. En 1867, on put les admirer à l'Exposition de Paris. Ils se composent de : un grand anneau simple; un autre anneau portant une inscription runnique; un disque; une aiguière; une patère ciselée; une sorte de fermail; une fibule à figure d'épervier; deux fibules en forme d'oiseaux; une fibule; deux vases ajourés l'un à huit pans, l'autre à douze. L'ornementation de pierreries en tables ou en cabochons rappelle le style byzantin, bien qu'il n'y ait rien de chrétien dans les éléments décoratifs qui y sont combinés. Les caractères runniques qui ont été interprétés par les savants se rapportent au culte d'une divinité scandinave. D'autre part, les deux animaux qui forment anses aux deux côtés d'un des vases ajourés polygonaux ont quelque chose de barbare et de primitif qui a fait attribuer ces pièces d'orfèvrerie aux Goths avant leur conversion au christianisme.

PÉTUNSÉ ou Pétuntzé ou Pétunzé. Feldspat non altéré (comme l'est le kaolin) et qui sert à former la couverte de la porcelaine.

PEZOLT (Hans). Orfèvre de Nuremberg, dans la première partie du XVIIe siècle. Signalé comme l'auteur d'un portrait en médaillon d'Albert Dürer, conservé dans la Kunstkammer de Berlin.

PFEIFHOFEN. Ivoirier allemand du XVIIe siècle. La Kunstkammer de Berlin possède des bas-reliefs d'ivoire de cet artiste.

PH (accouplés). Marque et monogramme de Paul Hannong, faïencier de Strasbourg au milieu du XVIIIe siècle. Voir Musée de Cluny nos 3669, 3670 et 3671.

PHAÉTHON. Personnage de la mythologie païenne. Fils du Soleil, Phaéthon demanda à conduire le char de son père et périt victime de son imprudent caprice. L'art le représente monté sur un char traîné par des chevaux effarés et en désordre.

PHALÈRES. Sorte de disques de petites dimensions, en métal précieux, plus ou moins bombé et gravé, estampé ou ciselé de motifs décoratifs. Les phalères étaient des sortes de bulles. Le Musée de Saint-Germain possède des phalères de cheval, en bronze estampé, qui montrent l'existence de cet objet à l'époque préhistorique. Les

Grecs et les Romains (sous le nom de *phalara* ou *phaleræ*) les attachaient l'une à l'autre et en formaient des sortes de colliers de métal précieux. Chacun de ces disques portait une ornementation géométrique, quelque mufle de lion ou quelque face de dieu. Au bas du collier, pendaient de petits ornements mobiles, en forme de larmes, de croissants, d'amphores, etc. Dans les cortèges d'apparat, les chevaux portaient une sorte de collier de phalères à pendeloques. Les phalères ont figuré également dans les insignes et les distinctions militaires : on en décernait l'honneur pour les exploits guerriers. Fixées à des bandes de cuir (en ceintures ou baudriers), elles brillaient sur la poitrine des soldats comme nos croix militaires. Il n'y avait pourtant pas de place spéciale : sur des œuvres d'art de l'antiquité, on voit des centurions qui portent des phalères au haut de la poitrine, au milieu de la ceinture, sur les hanches et à la hauteur du bas-ventre. *Voir* le mot Bulle.

PHÉBUS. Apollon, dieu du soleil. Représenté avec une sorte de nimbe rayonnant.

PHÉNICIENS (Arts décoratifs). *Voir* Orient (Arts en).

PHYLACTÈRE. Nom sous lequel on désigna primitivement les talismans et les amulettes. D'après l'étymologie, ce mot, tiré du grec, veut dire « gardien, préservatif ». La coutume de mettre sur des morceaux de parchemin des inscriptions, soit religieuses, soit cabalistiques, pour conjurer le mauvais sort, modifia le sens primitif du mot, et l'on appela phylactères des sortes de bandelettes ou de banderoles sur lesquelles étaient des inscriptions quelconques.

Pour désigner et caractériser les personnages religieux, les artistes les représentèrent tenant à la main des phylactères, sortes de feuilles dont les extrémités étaient comme enroulées. Peu à peu cet usage se généralisa : on ne mit plus d'inscription religieuse ayant rapport au personnage, mais la légende même du sujet représenté. Les phylactères devinrent alors des banderoles longues dont les extrémités étaient ondulées.

PHYTOLITHE. Se dit de toute pierre dont les veines ressemblent à une empreinte de plante. On donne encore ce nom à des matières ligneuses noyées dans des concrétions pétrifiées.

PIASTRE. Ornement courant composé d'une suite de pièces de monnaie ou de médailles juxtaposées ou chevauchant.

PIATTI (Bartolommeo). Damasquineur milanais du commencement du xvie siècle.

PICARD (Bernard). Ornemaniste français (1677-1733).

PICCININI (Les). Antonio, Frederico et Luccio. Damasquineurs renommés de Milan, au xvie siècle. Auteurs de merveilleuses armures pour les princes de la maison de Farnèse.

PICCOLPASSO (Le Chevalier). Céramiste italien de Castel-Durante, au xvie siècle. Auteur d'un *Traité spécial sur l'art du potier*, daté de 1548.

PICHET. Petit broc en faïence ou grès. La céramique de Rouen a produit de nombreux pichets de faïence décorés de figures grotesques ou de sujets de cabaret en rapport avec la destination.

PICOTS. Petites boucles formant dents sur le bords de la dentelle.

PICQUIGNY (Jehan de). Orfèvre français du xive siècle. Orfèvre attitré avec Robert Retour, du Dauphin, duc de Normandie, depuis Charles V.

PIED. Nom générique de toute partie qui sert d'appui, de support à un objet. Pied de meuble, pied de vase, pied de flambeau.

Sous un vase, le pied réduit à sa plus simple expression est un ourlet. Les pieds de calices, de flambeaux s'évasent en descendant et prennent une forme circulaire ou polygonale ou lobée. Le pied s'appelle terrasse ou pied en terrasse lorsqu'il est large, avec une surface accidentée comme un terrain. La figure 234, pendule de Caffiéri, dont le cadran est supporté par un éléphant, donne un exemple de pied en terrasse. Les châsses du moyen âge sont généralement supportées par des pieds à figures de griffons, d'animaux fantastiques, personnifiant le Mal, le Démon écrasé par la Religion.

Les pieds des meubles subissent, dans l'histoire des arts décoratifs, des modifications caractéristiques dans leur forme.

Les pieds des meubles égyptiens sont des pieds d'animaux, et le meuble repose sur quatre pieds de la forme et de la disposition des quatre pattes d'un même animal.

Les pieds en pattes d'animaux figurent rarement dans le meuble grec et se rencontrent plus souvent dans l'orfèvrerie et les objets de petites dimensions. Les pieds des chaises sont ou droits, ou courbés, avec la concavité vers l'extérieur.

Chez les Romains, les pieds des meubles sont le plus souvent droits et formés comme des balustres maigres à disques et boules superposés.

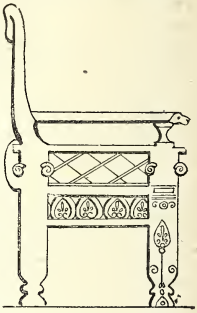


FIG. 398.
PIEDS DE MEUBLE (GRÈCE)

La ligne droite domine pendant tout le moyen âge L'art byzantin emploie souvent des boules comme pieds. Les arts byzantin et romain donnent aux meubles des pieds cubiques ou cylindriques. Ils sont la prolongation des montants des coins du meuble. L'évidement entre les pieds est nul ou très faible : ils sont joints l'un à l'autre par des panneaux de bois qui bouchent les intervalles. Il en est de même pendant la période gothique.

La Renaissance remplace souvent les pieds géométriques par des personnages mythologiques qui supportent le meuble. Ces montants, descendant en gaines, sont terminés en bas par des pieds à griffes ou par des boules aplaties qu'on retrouve sous Louis XIII.

Les pieds en colonnes torses, les pieds en balustres pansus, les pieds terminés par des boules aplaties sont caractéristiques du style Louis XIII.

Avec le style Louis XIV apparaissent les pieds en toupies, forts et massifs, qui supportent les commodes et les consoles (*Voir* fig. 109). Les tables reposent le plus souvent sur des pieds en forme de gaines (*Voir* même fig. 109) dont la face porte de légers reliefs et des sortes de galons formant des boucles et des entrecroisements. Ces gaines, après s'être évidées à leur partie supérieure, se terminent par un carré orné de quelque rosace Ces pieds sont le plus souvent dorés comme tout le meuble. Ils affectent parfois la forme de consoles très rengorgées, lourdes et massives, avec larges acanthes plaquées.

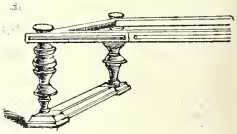
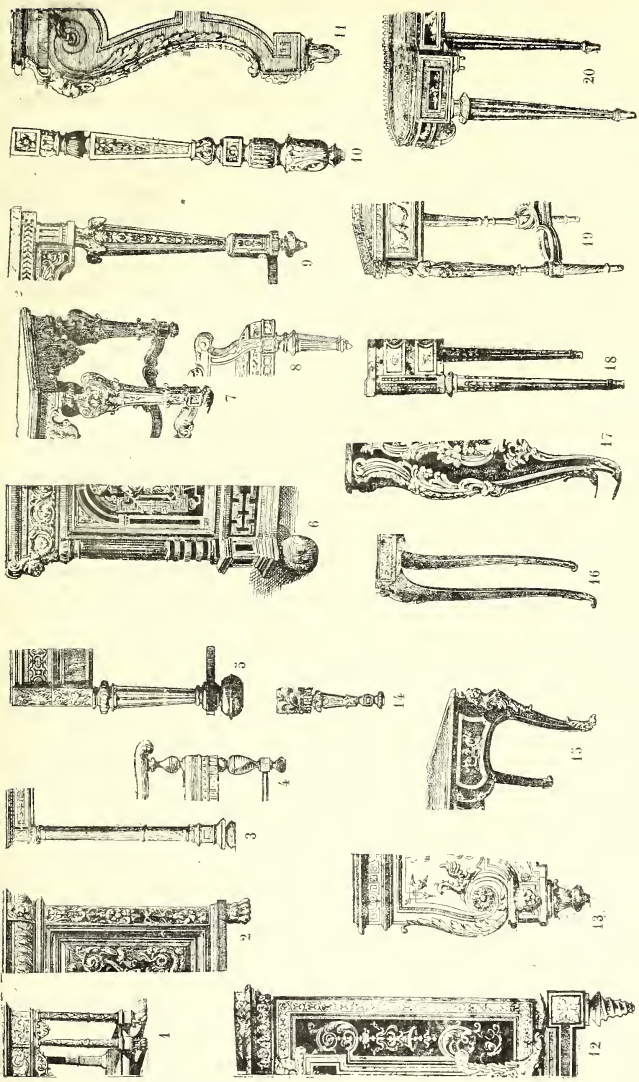


FIG. 399.
PIEDS DE MEUBLE (ROME)

Le style de la Régence, au début du XVIIIe siècle, donne aux pieds une forme légèrement courbée, mais solide et sévère d'aspect. Le bas porte quelque petit motif de bronze doré et, au haut, des appliques du même métal présentent souvent des têtes, des bustes mêlés à des rinceaux d'un dessin ferme.



39. FIG. — 1, 2, 3, STYLE RENAISSANCE. — 4, 5, 6, STYLE LOUIS XIII. — 7, STYLE LOUIS XIV. — 8, STYLE LOUIS XVI. — 9, 10, 11, 12, 13, 14, STYLE LOUIS XIV. 15, STYLE RÉGENCE. — 16, 17, STYLE LOUIS XV. — 18, 19, 20, STYLE LOUIS XVI.

Le style Louis XV exagère la courbe : les pieds, dont la solidité est déjà compromise par leur maigreur, se coutournent en S.

Avec le style Louis-XVI, la ligne droite prédomine : les pieds des meubles affectent le plus souvent la forme de petits fûts de colonnes à cannelures parallèles étroites. Ces fûts sont plus forts vers le haut que vers le bas.

PIÉDESTAL. Support cubique d'une colonne, d'une statue, d'un vase, etc. Le piédestal est distinct de la base en ce que cette dernière n'est qu'un ensemble de moulures circulaires, concaves ou convexes, d'une élévation bien inférieure au diamètre. Il a trois parties dans le piédestal : le *socle*, sur lequel repose le *dé*, couronné par la *corniche*. Le style gothique est caractérisé par des piédestaux polygonaux, à glacis, supportant les faisceaux de colonnettes ou de nervures.

FIG. 400.
PIÉDESTAL DE TORCHÈRE (BARBEDIENNE).

PIED-DROIT. Pilier carré qui soutient une arcade, etc.

PIED-FORT. Monnaies ou médailles d'une épaisseur plus forte et tirées comme essai.

PIÉDOUCHE. Petit piédestal qui sert de support à un buste. Le piédouche se compose d'une base carrée ou circulaire à bandes plates ou à moulures convexes. De cette base monte en se rétrécissant une sorte de talus qui aboutit à une corniche carrée ou circulaire de dimensions bien inférieures à celles de la base. On appelle piédouche la base du balustre. (*Voir* fig. 77.)

PIERANTONIO. Miniaturiste italien du xve siècle. Auteur, en 1471, des miniatures de deux des vingt et un livres de chant du monastère de San-Pietro de Pérouse.

PICHLER (Joseph). Graveur sur pierres dures, dans la seconde moitié du xviiie siècle.

PIERMARIA. Céramiste italien du xvie siècle. Collabora aux essais de fabrication de la porcelaine pour le grand duc François de Médicis, dont il était le fournisseur spécial.

PIERO ou **PIETRO**. Orfèvre émailleur, florentin, du xive siècle. Auteur de l'un des panneaux du parement de l'autel Saint-Jacques, dans la cathédrale de Pistoria, en 1357.

PIERO ou **PIETRO**. Orfèvre de Pistoia, au xive siècle. Cet artiste fut chargé d'achever le retable de l'autel Saint-Jacques et d'y faire un encadrement.

PIERO. Orfèvre de Pistoia, au xive siècle, associé de Léonardo. Ces deux artistes ont fait à l'autel Saint-Jacques deux figures de prophètes, deux figures d'évangélistes et les statuettes de saint Ambroise et de saint Jérôme.

PIERO. Orfèvre florentin, du xve siècle. L'un des auteurs des chandeliers d'argent doré, enrichis d'émaux, commandés en 1457 par l'administration de l'Œuvre de Saint-Jacques et terminés en 1462.

PIERO. Orfèvre pisan, du xve siècle. Cité parmi les artistes qui ont travaillé à

l'autel Saint-Jacques pour lequel il exécuta divers ornements d'argent, une statuette de saint Marc et deux figures de prophètes.

PIERO (Les trois frères). Orfèvres italiens du xve siècle. Cité par Benvenuto Cellini dans la préface de son Traité d'orfèvrerie. Les trois frères Piero excellaient dans l'art de monter les pierres fines en bagues et autres bijoux. Ils étaient également très appréciés pour leurs travaux de ciselure et pour leurs bas-reliefs.

PIERO, fils de Nino. Orfèvre italien du xve siècle, cité par Benvenuto Cellini, quoiqu'il se soit presque borné à des ouvrages de filigrane, pour lesquels il était particulièrement habile.

PIERO, fils de Piero, de Venise. Brodeur du xve siècle. L'un des artistes choisis par la corporation des marchands de Florence pour l'exécution des ornements nouveaux en broderie destinés à l'église Saint-Jean, en 1466.

PIERRE (Age de la). Première période de l'art préhistorique subdivisée en période palæolithique et en période néolithique. La première comprend les silex taillés, la seconde les pierres polies. Après l'âge de la pierre vient l'âge du bronze.

PIERRE D'AIGLE. Sorte de pierre renfermant un noyau pierreux et argileux qui fait du bruit quand on la secoue. On croyait qu'elle favorisait les accouchements. Son nom lui vient de ce qu'on prétendait que les aigles allaient chercher cette pierre jusque dans les Indes pour faire éclore leurs petits.

PIERRE DE BESANÇON. Orfèvre à Paris, dans la première moitié du xive siècle. Signalé comme un des artistes qui exécutèrent de belles pièces d'orfèvrerie pour la cour et les princes.

PIERRE DE FLORENCE. Sorte de marbre jaune et vert dont les dessins ressemblent à des ruines.

PIERRE DE GALLINACE. Sorte d'obsidienne.

PIERRE DE LABRADOR. *Voir* Labrador.

PIERRE DE LA LUNE. Nom d'une agate nébuleuse.

PIERRE DE LARD. *Voir* Stéatite.

PIERRE DE LAUDES. Orfèvre français du xive siècle.

PIERRE ET THIBAUT, d'Arras. Peintres-verriers, du xive siècle. Cités parmi les plus célèbres de leur temps.

PIERRE ROUGE. Synonyme de sanguine.

PIERRES FAIBLES. Pierres précieuses de peu d'épaisseur (se dit surtout des diamants).

PIERRES FIGURÉES. Pierres précieuses dont le dessin a de l'analogie avec celui d'une figure.

PIERRES GRAVEES. *Voir* Glyptique, Camées, Intailles.

PIERRES PRÉCIEUSES. Les pierres précieuses sont estimées d'après leur couleur, leur éclat, leur dureté, leur rareté. Cette dernière dépend surtout des dimensions. A l'éclat de la pierre s'ajoutent ses qualités de translucidité et de transparence : il y a des pierres précieuses opaques.

Les anciens ont estimé les pierres précieuses pour de prétendues propriétés magiques ou thérapeutiques. Les Hébreux s'imaginaient que les pierres du pectoral du grand prêtre (*Voir* Pectoral) étaient brillantes quand Dieu était favorable et noires quand il était irrité. Les païens crurent aussi aux propriétés magiques des pierres. Ils en faisaient des offrandes à leurs divinités. C'est ainsi qu'Auguste fit couper en deux celle

qui restait des deux perles de Cléopâtre. Il en orna la statue de Vénus à qui la perle était consacrée. L'améthyste était la pierre de Bacchus, et les graveurs de camées et d'intailles dans l'antique ne choisissaient pas indifféremment telle ou telle pierre pour y graver tel ou tel dieu. Ces derniers correspondant aux signe du zodiaque, chaque signe eut sa pierre symbolique qui, croyait-on, exerçait une action bienfaisante et préservatrice tant que le signe correspondant régnait à l'horizon. Le grenat correspondait à Janvier, l'améthyste à Février, le jaspe à Mars, le saphir à Avril, l'agate à Mai, l'émeraude à Juin, l'onyx à Juillet, la cornaline à Août, la chrysolithe à Septembre, l'aigue marine à Octobre, la topaze à Novembre, le rubis à Décembre.

Au moyen âge, la médecine attribue aux pierres précieuses des vertus singulières. L'agate, la pierre d'aigle, passaient pour favoriser les accouchements ; l'agate préservait des serpents, étanchait la soif; les perles conservaient la vue; le jade guérissait les coliques; l'émeraude guérissait les palpitations de cœur; l'hyacinthe préservait de la peste. Ces superstitions et d'autre analogues persistèrent longtemps. (*Voir* article Cristal de Roche.)

Les pierres précieuses sont des productions naturelles trouvées dans la terre. Cependant on donne ce nom aux perles qui sont produites par une sécrétion animale. Il en est de même du corail, produit d'un polype marin. L'ambre n'est qu'une sorte de résine, de même que le jais.

La taille (*Voir* ce mot) dégage et met en valeur l'éclat des pierres précieuses. (*Voir* Diamant.)

Leur poids s'estime en carats (*Voir* ce mot). On donne le nom de pierres orientales aux plus belles pierres indépendamment de leur lieu d'origine; les autres sont dites occidentales. (*Voir* ces mots.)

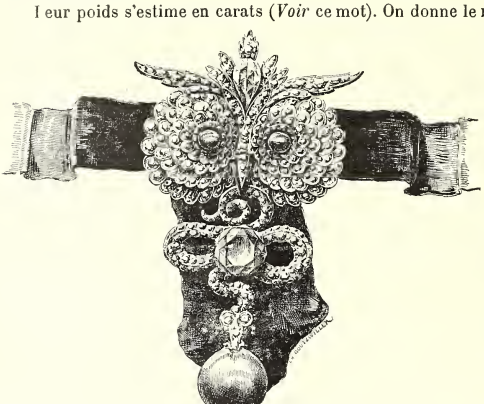


Fig. 401. — Pendant de col (brillants et perle noire) par G. Massin

Nous ne pouvons que renvoyer à l'article Joaillerie et aux articles Agate, Aigue-marine, Alabandine, Ambre, Améthyste, Arborisé, Balais, Rubis, Baroque, Béryl, Burgau, Cabochon, Camée, Carat, Cenchrite, Chevé, Chrysobéryl, Chrysolithe, Chrysoprase, Clivage, Clou, Corail, Corindon, Cornaline, Cristal de roche, Dendrite, Diamant, Dragonneau, Émeraude, Escarboucle, Grenat, Jade, Jais, Jardinages, Jargon, Jaspe, Labrador, Lapis-lazuli, Malachite, Nacre, Nicolo, Obsidienne, Panchre, Panthère (pierre de), Perles, Quartz, Rubis, Saphir, Sardoine, Spinelle (Rubis), Topaze, Tourmaline, Turquoise, Zircon.

La taille des pierres précieuses est le fait des lapidaires. Avant 1584, ils étaient con-

fondue dans la corporation des orfèvres; cependant, au XIIIe siècle, on voit mentionnés les « étaliers-pierriers de pierres naturelles ». Ils eurent un procès qui dura plus de cent ans avec les orfèvres joailliers. (*Voir* CORPORATIONS.)

PIERRE TOMBALE. *Voir* PLAQUE TOMBALE.

PIETA. Représentation du Christ mort.

PIET ROERDER. Potier hollandais du XVIe siècle.

PIETRO ET UBERTO, de Plaisance. Sculpteurs et fondeurs de la seconde moitié du XIIe siècle. Ces deux artistes furent choisis, en 1195, par Célestin III pour exécuter les portes de bronze qui ornent la chapelle orientale de Saint-Jean-de-Latran.

PIETRO, de Fano. Auteur de portraits-médaillons en métal à la fin du XVe siècle.

PIETRO. Mosaïste vénitien, du XIIe siècle. L'un des auteurs des mosaïques de Saint-Marc. (A fait le *Caïn et Abel*.)

PIETRO. Mosaïste vénitien de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe siècle. Une des mosaïques de cet artiste, à Saint-Marc, porte l'inscription : *Petrus fecit* 1482. Une autre est datée de 1502, et une troisième de 1506.

PIETRO. Fils d'Antonio Tazzi, orfèvre florentin du XVe siècle. Auteur d'une masse que les massiers portaient devant les membres de la Seigneurie; œuvre d'orfèvrerie citée par Strozzi à la date de 1454.

PIETRO DE PISE. Orfèvre italien du XVe siècle; travailla à l'autel de Pistoïa.

PIETRO DE PISTOIA. Orfèvre italien du XVe siècle. Un des auteurs de l'autel de Pistoïa.

PIETRO TEDESCO, c'est-à-dire **PIERRE L'ALLEMAND**. Orfèvre allemand venu en Italie à la fin du XIVe siècle; eut l'honneur de collaborer à l'achèvement de l'autel de Pistoïa.

PIGNON. Partie triangulaire formant face et affleurant les deux pentes du toit. Le frontan, dans l'architecture ancienne, n'est, en somme, qu'un pignon de faiblé hauteur. Le moyen âge, en donnant la forme architecturale au mobilier et à l'orfèvrerie, emploie souvent le pignon. Le trône de saint Pierre, à Rome, a son dossier terminé par une sorte de fronton à lunettes. Cette forme se retrouve dans le siège byzantin dit « chaise de saint Maximilien » à Ravenne.

Les châsses romanes, en forme d'édifices de style roman, sont couvertes d'un toit en bâtière, formant pignon à ses deux extrémités. Ce pignon roman, plus aigu qu'à l'époque précédente, mais moins aigu que dans le style gothique, a la forme d'un triangle équilatéral. La période gothique, en découpant et en évidant les tympans, en prolongeant les toitures qui forment dais, masque les pignons. Ces derniers reviennent dans le meuble, mais sous la forme de frontons. (*Voir* ce mot au XVIe siècle.)

On appelle pignons à redans ceux dont les rampants en lignes brisées forment comme des marches d'escalier.

Le pignon est dit entrepaté lorsqu'il est formé par la section d'un comble brisé; c'est-à-dire qu'en joignant les deux extrémités de sa base on forme un pentagone.

On donne encore au pignon le nom de gâble.

PILASTRE. Pilier quadrangulaire le plus souvent engagé. Modification de la colonne; le pilastre est composé d'une base, d'un fût et d'un chapiteau. Le style roman surtout a employé les pilastres soit comme antes aux coins, soit dans le champ des murs, soit comme pieds-droits aux deux côtés d'une baie.

Les contreforts romans rappellent le pilastre; mais c'est à la fin du XVe siècle, avec

le style Louis XII (*Voir* ce mot et la figure 320), que l'art fait un grand emploi des pilastres proprement dits. Dans le meuble, ils forment les montants en légère saillie sur les panneaux qu'ils encadrent. Le fût en est orné d'arabesques florales en léger relief sur un fond bordé d'une petite moulure plate. Cette forme plate est moins fréquente au XVIe siècle, qui lui préfère comme montants, d'abord les personnages mythologiques et fantastiques, et dans la seconde période les colonnes ornées à fût très allongé. Le style Louis XIII emploie plus volontiers la colonne torse et les différentes formes du balustre. Le style Louis XIV, dans ses gaines plates, emploie une modification du pilastre. L'ornemaniste Bérain laisse de nombreux modèles de pilastres dans le style de la fin du Louis XIV (début du XVIIIe siècle).

En serrurerie, on nomme pilastres des montants à jour ornés de rinceaux de fer

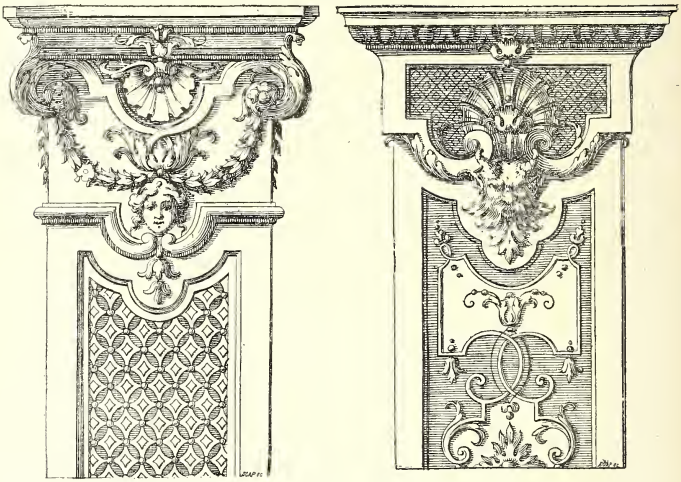


FIG. 402, 403. — PILASTRES LOUIS XIV, PAR BÉRAIN

naturel ou doré. Ces pilastres s'élèvent aux deux côtés d'une grille d'entrée et supportent le fronton. Dans les grilles de clôture, on place de distance en distance des pilastres qui ont la fonction des dés dans les balustrades.

PILLEMENT (Jean). Ornemaniste français, né en 1719, mort en 1808. Avait le titre de premier peintre du roi de Pologne. Ses œuvres ont été publiées en France ou en Angleterre (où il séjourna assez longtemps). Sous le titre de : *Œuvres de fleurs, ornements, cartouches, figures et sujets chinois*, il a publié des modèles gracieux et spirituels où la chinoiserie prédomine. On y trouve les cinq sens figurés par des personnages chinois, des oiseaux chinois, des parasols, des fleurs, des balançoires, des cartels, des panneaux, des fontaines, des baraques, des trophées, toujours chinois. Il se montre plus fantaisiste encore dans ses *Fleurs singulières, fleurs idéales, fleurs de caprice, fleurs baroques.* Bien que la vie de Jean Pillement se prolonge pendant

toute la période où règne, se développe et se termine le style Louis XVI, ce décorateur n'abandonne jamais le style Louis XV.

PILLI (Salvador). Orfèvre italien du xve siècle. Cité pour son talent d'émailleur par Benvenuto Cellini dans la préface de son *Traité d'orfèvrerie.*

PILOTO. Orfèvre florentin du xvie siècle, ami de Michel-Ange, dit le biographe Vasari, et très célèbre lui-même, parmi les orfèvres de son temps.

PIN. *Voir* Pomme de pin.

PINACLE. Comble pointu. Dans le style gothique, on donne le nom de pinacles à des sortes de pignons très aigus formant clocheton terminé par un amortissement à bouquet de feuilles caractéristiques, orné de crochets sur ses rampants, formant saillie en avant de la partie qu'il décore avec découpures, fleurons, pendentifs. Les pinacles sont, en somme, des sortes de dais très pointus placés au-dessus d'une niche à personnage.

FIG. 404. — MOTIF DÉCORATIF, PAR PILLEMENT

PINAIGRIER (Robert). Peintre-verrier français du xvie siècle. Auteur des vitraux de Saint-Hilaire de Chartres, de 1527 à 1530. Le même artiste peignit de très beaux vitraux pour le charnier de Saint-Étienne-du-Mont.

PINAIGRIER (Nicolas). Fils de Robert, peintre-verrier.

PINAIGRIER (Jean et Louis). Fils du précédent et, comme lui, peintres-verriers de grand talent.

PINCETTE. Instrument en forme d'**U**, qui sert à remuer le combustible sans se salir ni se brûler.

La pyragra des Grecs était une sorte de tenailles dont on se servait pour tenir aussi bien le fer rougi que le combustible. D'ailleurs, il ne s'agit ici que du feu des fourneaux

et des forges, les anciens ayant ignoré l'usage de la cheminée. Homère emploie le mot pyragra (*Iliade*, XVIII, 477) quand il montre Vulcain saisissant ses tenailles pour faire l'armure d'Achille. Les Romains lui donnaient le nom de forceps.

Au moyen âge apparaît la véritable pincette. La beauté consistait dans le travail du fer et parfois dans la matière même. Les inventaires mentionnent des pincettes d'argent. La pincette suit dans sa décoration l'évolution successive des styles. (*Voir* PELLE.)

PINCETTE (TRAVAIL A LA). Procédé de décoration employé dans la verrerie. Il consiste à prendre le verre fondu encore malléable entre les deux parties plates de l'extrémité d'une pince, parties où sont creusés des quadrillés qui font de cette pince l'analogue du moule à gaufres La verrerie de Venise au XVIe siècle a abusé de ce procédé dans les ailerons compliqués de ses verres. *Voir* figure 31 un échantillon de travail à la pincette aux deux extrémités supérieures de l'appendice de l'aileron.

PINCHBECK. Synonyme de similor.

PINS (PIERRE-JEHAN du), peintre-verrier de Troyes, au XVe siècle. Cité par M. Lévy dans son *Histoire de la Peinture sur verre*

PINSOTÉ (TRAVAIL). Se dit d'un travail de couleurs appliquées à la main sur les toiles peintes (XVIIIe siècle). Ce qui n'est pas imprimé est pinsoté. Ce mot devrait s'écrire pinceauté.

PIPEAUX. Instruments de musique agreste fréquents dans la décoration du style Louis XVI.

PIRIFORME. En forme de poire.

PISANELLO (VITTORE). Célèbre médailleur italien du XVe siècle.

PISE. Ville d'Italie (Toscane). Au Dôme, mosaïques de Paladini, nombreux objets d'art du moyen âge, chaire ornée de statuettes provenant de l'ancienne chaire sculptée par Jean de Pise, stalles du chœur à belles marqueteries, vitraux.

Nicolas de Pise et Jean de Pise à la fin du XIIIe siècle rompent la tradition byzantine. Pietro de Pise est un célèbre orfèvre au XVe siècle.

PISE, au XVIe siècle, a produit des majoliques dans le genre de celles d'Urbino.

PISTOIA. Ville d'Italie (Toscane). A la cathédrale Saint-Jacques (restaurée par Nicolas de Pise) magnifique parement d'autel des XIVe et XVe siècles auquel ont travaillé : Andréa D'Ognabene, Léonardo, Pietro Tédesco, Ciglio de Pise, Braccini, Pietro de Pistoïa, et le célèbre Brunelleschi. Ce parement d'autel remplaça celui qu'avaient fait Andréa Puccio et Tallino en 1267 et qui avait été volé en 1293.

PISTOLET. Petite arme à feu qui doit son nom, soit à Pistoia, qui serait son lieu d'origine, soit à un nommé Sébastien Pistolet, de Sedan, qui en serait l'inventeur L'usage du pistolet dans les combats date du milieu du XVIe siècle, et les reîtres allemands en firent usage à la bataille de Renty (1554). Les premiers ont une crosse considérable terminée en forme de boule. Cette crosse porte un canon court. Au début du XVIIe siècle, la crosse ne fait presque plus d'angle avec le canon et le pistolet est très allongé. Les gravures et les ciselures des canons à pans, les crosses très infléchies avec incrustation d'ivoire et de métal forment la décoration de ces armes. Un grand nombre portent leur date gravée ; parfois ce sont deux initiales, des poinçons où des noms en toutes lettres. Aux pistolets à rouet succèdent les pistolets à silex et à rouet On rencontre des pistolets à deux canons superposés. Le Musée d'artillerie, sous le n° M, 1615, en possède un à sept canons.

PITONG. Vase à pinceaux chez les Chinois et les Japonais. Les formes sont les

plus variées. Les incrustations d'ivoire, de nacre, d'écaille, de corne, etc., décorent les pitongs de bois. On en fait également en céramique.

PIVOINE. Fleur fréquente dans le décor de la céramique japonaise et chinoise. *Voir* articles CHRYSANTHÈME et CHINE. La pivoine figure également dans la décoration de la céramique persane. *Voir* au Musée de Cluny, n° 2175, un plat en faïence de Lindos portant sur l'ombilic une pivoine sur laquelle est perché un oiseau à ailes bleues.

PLACAGE. Procédé d'ébénisterie qui consiste à faire adhérer une feuille de bois précieux sur un bois de moindre valeur. La feuille a environ un millimètre d'épaisseur; L'analogie qu'il y a entre la marqueterie et le placage explique l'ancienneté de ce procédé, bien que ce soit de notre temps surtout qu'on en ait généralisé l'usage au point que les meubles de bois massifs sont la très rare exception. Les marqueteurs en effet *plaquaient* de petites feuilles juxtaposées, tandis que le placage proprement dit enveloppe et couvre la surface. Il est compréhensible que les conditions mêmes de ce dernier travail, la fragilité due à l'épaisseur du bois précieux, restreignent les ressources de l'ornementation et trahissent le placage par un je ne sais quoi sensible à l'œil qui dénonce le « manque de sincérité » de la matière. Il en est de ce plaqué-là comme de tous les plaqués.

PLACET. Sorte de tabouret en usage aux XVIe et XVIIe siècles.

PLAFOND. Le plafond appartient à l'architecture, mais son ornementation est du domaine des arts décoratifs. Cette décoration peut être de diverses sortes : plafonds à décoration peinte à même, à décoration peinte sur toile et rapportée, peint à fresque, à mosaïque, à bois sculpté, peint et doré, à moulures de stuc ou de pâte (dite pâtisserie).

La division du plafond en diverses parties formant champ pour une ornementation distincte comprend les voussures, les tympans, les caissons, les pendentifs (*Voir* ces mots). La décoration peinte est du domaine des beaux-arts proprement dits : elle est le plus souvent allégorique. Les figures qu'elle comporte étant destinées à être vues de bas en haut, la décoration des plafonds a, pour ainsi dire, une perspective particulière, adaptée à sa situation même. Elle entraîne des raccourcis violents, en même temps que l'éloignement du spectateur commande une grande largeur dans la composition et dans le rendu. Lorsque les raccourcis sont bien entendus et bien traités, on dit des figures qu'elles « plafonnent » bien.

Les anciens ont connu toutes les formes de plafonds et toutes les ressources employées à leur décoration. Ils les ornaient richement d'arabesques florales peintes ; la mosaïque y brillait aussi. La division en caissons (*Voir* ce mot) était très pratiquée : on l'appelle soffite. Les caissons en bois sculpté et peint recevaient le nom de *camera*. Les *laquearii* étaient des artisans qui appliquaient sur ces caissons des reliefs de moulures de stuc. Le verre éclairait la *camara* dite *vitrea*. Sénèque (Lettre 90) parle de caissons sculptés. Horace et Pline mentionnent les dorures. L'ivoire et l'écaille y formaient également des marqueteries. Le biographe latin Suétone, dans sa vie de Néron, décrit ainsi le palais que cet empereur fit construire à Rome : « Tout l'intérieur était orné de dorures, de pierreries et de nacre. Le plafond des salles à manger était formé de plaques d'ivoire mobiles qui répandaient sur les convives une pluie de fleurs et de parfums. La principale des salles à manger avait un plafond mobile qui tournait comme la voûte céleste. » Ce plafond, grâce à un mécanisme mystérieux, présentait une décoration différente à chaque service du repas.

Au moyen âge, la décoration ne consiste guère que dans l'ornementation plus ou moins riche des poutres transversales laissées apparentes et saillantes. Le luxe des plafonds atteint une variété incroyable avec la Renaissance (*Voir* fig. 134). Sculptures, peintures s'encadrent dans les caissons. Rosaces, fleurons, culs-de-lampe, feuillages, armoiries, devises, lettres initiales, monogrammes, symboles y répètent les caractéristiques du style de l'époque.

Les grands plafonds peints dominent au XVIIe siècle. Le Musée du Louvre en possède de nombreux qui sont dans le style grandiose de cette période. A partir de ce moment le style décoratif des plafonds suit l'évolution générale du style.

Bien que ce sujet soit plutôt du domaine de la peinture, nous donnons la liste et l'emplacement des plafonds de la galerie d'Apollon (au Musée du Louvre) :

Au-dessus de la grille d'entrée : Le *Triomphe de Cybèle*, par Guichard, d'après Le Brun.

En poursuivant : La *Nuit* ou *Diane*, motif octogone par Le Brun.

Le *Soir*, par Le Brun (ovale).

Apollon vainqueur du serpent Python, par Delacroix.

Le *Matin*, de Renou.

L'*Aurore*, de Ch. L. Muller, d'après un dessin de Le Brun.

A gauche : Le *Printemps* (Flore et Zéphyre couronnant la Terre), par Callet.

L'*Automne* (le Triomphe de Bacchus), par Taraval.

A droite : L'*Hiver* (ou la Fureur d'Eole), par Lagrenée.

L'*Été* (ou la Prière de Cérès), par Durameau.

PLAFONNÉ. Se dit des sujets traités en raccourci et comme vus d'en bas.

PLAN. Figure formée sur une surface horizontale par les traces des dimensions ascendantes. On appelle coupe la figure contraire formée sur une surface verticale par les traces des dimensions horizontales.

On appelle encore plans dans un relief les diverses couches de reliefs superposés, — ou figurés superposés.

PLAQUE TOMBALE. Le luxe des plaques tombales se développa vers la fin du moyen âge. La coutume était de placer les cercueils des grands personnages sous le le pavé des églises ; pour distinguer la place, on y posa une dalle plus ou moins ornementée et gravée d'inscriptions. Si les tombeaux proprement dits sont du domaine de la sculpture et de l'architecture, les plaques tombales émaillées ou gravées rentrent dans l'art décoratif.

Le tombeau de saint Drausin, provenant de Soissons et actuellement au Musée du Louvre, est un grand coffre rectangulaire orné, sur le couvercle, d'un bas-relief représentant le vase mystique entre deux carrés ornés d'imbrications. Sur les faces latérales, qui se terminent aux coins par des colonnettes torsadées, sont sculptées des rosaces avec des cannelures infléchies ; au milieu de la face est le chrisme (*Voir* ce mot). Ce tombeau est un échantillon de l'art du VIe siècle. On a des tombes de l'époque carlovingienne : elles sont décorées sur les faces de nombreuses croix en bas-relief. Le tombeau de Godefroi de Bouillon montre déjà la forme en édicule : aux quatre coins du tombeau proprement dit s'élèvent des colonnettes romanes supportant une sorte de toit formant baldaquin. La tombe de Frédégonde, actuellement à Saint-Denis, est un exemple de véritable plaque tombale sans reliefs et formée d'une marqueterie de pierre où est figurée couchée la personne de Frédégonde, couronne en tête, sceptre en

main. Le visage, les mains et les pieds sont indiqués en silhouette sans aucune gravure qui en précise les traits et le dessin intérieur. Cette coutume était très répandue pour les dalles tumulaires des grands personnages. La figure du mort était tracée en silhouette par une incrustation de pierre ou de marbre sur un fond diversement coloré. Parfois on employait, pour noyer les cavités, des sortes de mastics colorés.

Nous n'avons pas à nous occuper des tombes en forme d'église ou d'édifice, où, dans une véritable construction architecturale, le mort est sculpté couché sur son sépulcre ou agenouillé dans une attitude de prière. Ce luxe remonte très haut et atteint son

FIG. 405. — PLAQUE TOMBALE EN BRONZE (ART ALLEMAND DU XVIe SIÈCLE)

apogée aux XVe et XVIe siècles : les tombeaux des ducs de Bourgogne à Dijon, de Charles le Téméraire à Bruges, de Louis XII et François Ier à Saint-Denis peuvent en donner une idée.

Les plaques tumulaires de métal gravé paraissent avoir eu en Allemagne, à Nuremberg, leur plus important centre de fabrication. Le personnage y est figuré couché avec son costume d'apparat. A ses pieds est le lion, s'il s'agit d'un homme de guerre ; le chien, s'il s'agit d'une dame mariée. Les armoiries du personnage se placent aux angles ; une longue inscription, qui forme le plus souvent encadrement, donne son panégyrique. (*Voir* au Musée de Cluny, salle II de notre plan.)

L'émaillerie à également contribué à l'ornementation et à la fabrication des plaques tumulaires. A Saint-Denis se trouvent les deux plaques en cuivre émaillé que le roi saint Louis fit faire pour les tombeaux de ses enfants. Limoges vit les commandes affluer pour ces ornements funéraires. En 1276, un orfèvre émailleur de Limoges, Jean, fut appelé en Angleterre pour faire le revêtement émaillé de la tombe d'un évêque. On peut voir à Westminster (Londres) la tombe émaillée de Guillaume de Valence (XIIIe siècle), œuvre de l'émaillerie limousine.

PLAQUÉ. *Voir* Placage, *Voir* Doublé.

PLASTEL (Jacques), miniaturiste français de la première moitié du XVIe siècle. L'un des auteurs des miniatures des *Chants royaux en l'honneur de la Vierge*, manuscrit de format in-folio maximo offert, en 1517, à Louise de Savoie par la ville d'Amiens.

PLASTIQUE. Nom générique de tous les procédés qui consistent à employer une substance molle ou amollie et à laquelle on donne telle ou telle forme par modelage ou par moulage.

PLASTRON. Nom de la partie antérieure de la cuirasse opposée à la dossière.

PLAT. Objet de vaisselle en forme de disque concave et plus grand que l'assiette. Le plat comprend une partie creuse dont le centre s'appelle ombilic et autour de laquelle règne une zone en talus appelée marli. Un ourlet borde ce talus. On appelle encore ourlet un léger relief circulaire sur lequel repose le plat.

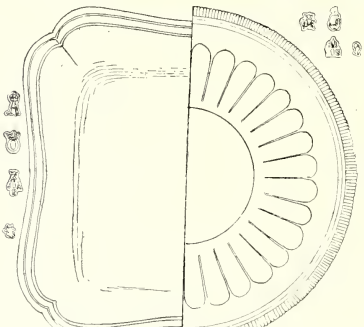


FIG 406. — PLATS (CONTOURS DE), XVIIIe SIÈCLE

L'orfèvrerie, la dinanderie, la céramique ont contribué à la fabrication des plats.

Les Grecs et les Romains avaient des plats de toutes dimensions et de toute matière. Plats à potage, à légumes, à viande, à bouillie, à champignons, à olives, etc.. Les gâteaux se servaient généralement sur des plats de bois. Le *circulus* était un plat élevé sur trois ou quatre pieds et en forme de réchaud.

Le luxe de vaisselle de ce genre était très développé au moyen âge. L'inventaire de Charles V mentionne sept douzaines de grands plats d'or et trois cent trente-huit

plats d'argent. Les plats décorés par les peintres-émailleurs de Limoges étaient-ils destinés au service de la table ou n'avaient ils qu'une fonction décorative d'apparat sur les dressoirs? Il est difficile d'en juger. Le Musée du Louvre est des plus riches de cette série. Jean Limousin, Pierre Reymond et les Courtois y sont représentés par de belles pièces ovales ou circulaires où sont peints en émail des sujets religieux ou profanes parfois empruntés aux modèles des ornemanistes ou aux compositions des peintres italiens (*Voir* les vitrines de côté de la galerie d'Apollon). A mentionner au XVIe siècle également les plats à reliefs de reptiles et de plantes par Bernard Palissy. (*Voir* ce mot et la figure 380.)

La céramique de Nevers, de Rouen, de Moustiers, etc., a produit de grands plats aux XVIIe et XVIIIe siècles, où l'on retrouve les caractéristiques de chaque fabrication et du style de chaque époque. Les ourlets chantournés annoncent le style Louis XV. Il en est de même pour l'argenterie, qui laisse de belles pièces et de beaux modèles gravés. Dans les plats comme dans la vaisselle en général, c'est le stylè Louis XV qui de nos jours paraît avoir les préférences du public. (*Voir* TRANCHOIR et ASSIETTE.)

PLATEAU. Plat de grandes dimensions, le plus souvent ovale ou presque rectangulaire, composé d'un champ plat bordé d'un talus formant garde-fou et parfois pourvu de deux poignées sur ses deux petits côtés.

PLATE-BANDE. Moulure plate dont les arêtes sont à angle droit.

PLATES. Plaques de fer chevauchant l'une sur l'autre dont se composait l'armure (XIVe siècle).

PLATINE. Entrée de serrure.

PLATINE. Plaque fixe (vissée ou clouée) sur laquelle joue une partie mobile (poignée, moraillon, heurtoir)

PLATINE. Métal auquel on a donné aussi les noms de petit argent ou d'or blanc. Le platine est d'un blanc moins brillant que l'argent. Il est très malléable, un peu plus pesant que l'or et inaltérable.

PLEIN (Blason). Se dit de l'écu d'un seul émail (c'est-à-dire d'une seule couleur).

PLEIN (Blason). Les armoiries *pleines* sont celles qui n'ont pas de *brisure*. (*Voir* article BLASON.)

PLEIN CINTRE. *Voir* ARC.

PLIANT. Siège dont les pieds articulés en X sont susceptibles de se replier l'un sur l'autre, d'où transport aisé. Les sièges en X étaient connus des anciens, et la chaise dite curule n'était à l'origine qu'un pliant dont le siège au lieu d'être de sangles se composait de barrettes de bois également articulées et susceptibles de se replier. Au XVIIe siècle, on disait un « ployant ».

PLINTHE. Moulure plate à profil rectangulaire, formant saillie à la base d'une colonne, d'un socle, d'un lambris : elle est comme un vestige de base.

PLIQUE (ÉMAUX DE). Petites plaques émaillées, fabriquées indépendamment et isolément, et susceptibles d'être *appliquées* comme ornements au costume. Ces plaques émaillées s'agrafaient à l'étoffe (moyen âge). On donnait encore ce nom à de petits émaux que l'on fixait après coup sur quelque pièce d'orfèvrerie, comme le prouve un passage d'un inventaire de 1393, cité par M. Delaborde : « Une coupe d'or à couvercle, semée d'émaux de plique... »

PLISSÉ. *Voir* PARCHEMIN PLISSÉ.

PLOMBANT. Se dit de l'émail « louche », c'est-à-dire peu limpide.

PLOMBÉ. Couvert d'une glaçure plombifère (céramique).

PLOMBIFÈRE. Se dit de l'émail à base de plomb qui fournit une glaçure translucide.

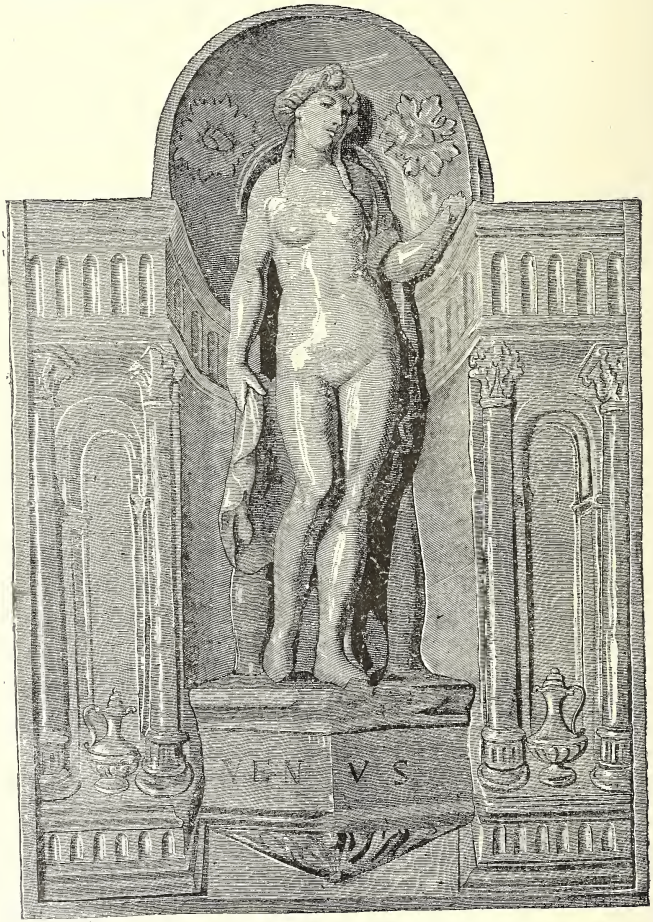


FIG. 407 — POÊLE EN FAÏENCE DE NUREMBERG (XVIe SIÈCLE)

PLUIE. Décoration d'un fond d'éventail par la poudre d'or ou d'argent.

PLUMES. *Voir* article COSTUME. Le XVIIe siècle a fait un grand usage des plumes. Mme de Lafayette parle de « toute les dames habillées galamment avec mille plumes

sur la tête ». Les hommes en ornaient leur coiffure, et nous voyons dans Molière, M. Jourdain payer pour le compte de Dorante « 1,832 livres au plumassier ».

PLUME DE PAON. Agate verdâtre à chatoiement rouge.

PLUMETIS. Broderie formant de forts reliefs.

POCELLI (Benedetto). Orfèvre italien du xvie siècle, célèbre par les modèles qu'il créa dans son art. On signale de cet artiste dans la galerie des offices, à Florence, le dessin d'un très beau vase à couvercle.

POCHE. Synonyme de louche, cuiller à servir le potage.

POCHIS. Traits de gravure entremêlés et confus.

POCULIFORME. En forme de coupe.

POÊLE. Les anciens, qui ignoraient l'usage de la cheminée, se chauffaient au moyen de fourneaux portatifs dans le genre des braseros (*Voir* Cheminée). Cependant, dans les établissements publics (les bains, etc.) et dans certaines habitations luxueuses, les pièces étaient chauffées par des tuyaux de calorifères dissimulés dans l'épaisseur des murailles ou des plafonds. Outre les cheminées, le moyen âge fit un grand emploi des chaufferettes et des chauffe-mains (*Voir* ces mots). La fabrication des grands poêles de faïence eut son centre en Allemagne, particulièrement à Nuremberg, à Augsbourg et, au xvie siècle, à Memmingen. Ces poêles de grande dimension, cubes de faïence composés de carreaux juxtaposés, s'élevaient presque jusqu'au plafond. Scènes bibliques, armoiries, écussons en fournissaient l'ornementation avant que la Renaissance ne ramenât dans l'art décoratif le paganisme et l'allégorie. Ces poêles semblent n'avoir pas été adoptés dans l'Europe occidentale. C'est en Allemagne et dans le Nord que l'on trouve les échantillons qui subsistent de cette fabrication du moyen âge et de la Renaissance. On donne souvent le nom de poêle suédois à ceux qui occupent toute la hauteur de la pièce

POGGINI (Domenico), cité parmi les artistes italiens qui fondaient en métal des portraits-médaillons au xvie siècle.

POIDS. *Voir* Carat.

POIGNARD. *Voir* Miséricorde, *Voir* Dague.

Fig. 408. — Poignard et gaine style Louis XV

POIGNÉE. Partie qui sert à la prise d'un objet. L'anse est une modification de la poignée. La poignée est distincte du manche en ce que dans la première il y a prise plus ferme, par empaumement.

POILLEVÉ (François). Émailleur français du xvie siècle.

POINÇONS. La fierté que l'artiste conçoit de son œuvre fut un mobile naturel pour le pousser à y mettre sa signature. Il devait pour cela chercher une marque particulière qui le fit reconnaître sans confusion. Des initiales, un symbole quelconque, une devise suffisante. C'est ainsi que nous voyons, dans la céramique, s'établir l'usage des marques (*Voir* ce mot); ces marques sont ou la signature de l'individu ou le signe collectif de la fabrication de tel ou tel autre. Les Maîtres Ébénistes, ainsi que le constate l'ordonnance de 1751, étaient obligés de mettre sur leur œuvres une estampille, et la Corporation avait aussi son estampille collective : les meubles ainsi signés sont nombreux dans les collections du Mobilier National. Les Maîtres Tapissiers des Gobelins tissaient leur nom dans les lisières des pièces sorties de leur atelier. Les Maîtres Tabletiers des ouvrages de corne, d'écaille, d'ivoire, devaient avoir leur

poinçon. Mais on donne plus particulièrement le nom de poinçon à une Marque *frappée* dans le métal par une sorte de cachet d'acier. Et c'est dans les arts du métal que figure le poinçon proprement dit. Les potiers d'étain étaient tenus d'avoir deux poinçons : l'un contenant la première lettre du nom de baptême et le nom de famille en toutes lettres, l'autre, plus petit, contenant seulement les deux initiales du prénom et du nom. Lors de la résurrection du plaqué au XVIIIe siècle, chaque pièce dut être marquée de deux poinçons : l'un indiquant la quantité d'argent employée, l'autre indiquant la fabrique. Les balanciers avaient un poinçon composé de l'initiale de leur nom surmontée d'une couronne fleurdelisée. Mais c'est surtout dans l'orfèvrerie que l'on connaît la réglementation du poinçonnage.

Le maniement et l'emploi des métaux précieux par les orfèvres devaient intéresser le pouvoir royal Des édits survinrent : le contrôle du titre, la précaution contre la fraude, l'impôt à payer, la nécessité de pouvoir rechercher les responsabilités en cas de transgression des édits sont le but des ordonnances concernant les poinçons. Les coutumes rédigées vers le milieu du XIIIe siècle ne les mentionnent pas, bien que les titres d'alliage légaux y soient soigneusement indiqués. Cependant, dans les registres de la Maison Commune au commencement du XIVe siècle, il est parlé de l'usage des poinçons de Maîtres comme d'un usage déjà établi, consacré et, semble-t-il, ancien déjà. Ils représentaient uniformément une fleur de lis ainsi que le *différent* ou marque particulière du Maître. En 1378, un édit de Charles V ordonne que les poinçons nouveaux soient plus larges que les anciens : probablement pour laisser place à la marque du Maître. Le Musée de Cluny sous le n° 5101 du catalogue possède une table de bronze contenant les seings et contreseings des orfèvres de Rouen à la date de 1408, ainsi qu'en témoigne l'inscription : « C'est cy la table ou sont escrips les noms des ouvriers du mestier d'orfèvrerie à Rouen qui ont contresigns: et aussi y sont frappés les contresings des dits ouvriers entre le nom et le surnom d'iceulx. Laquelle table fut faicte et commencée la végille (veille) de Nouelle (Noël) de l'an de grâce mil quatre cens et huit, Jehan Tavel estant garde du merc des marcs de Rouen et de ceste table à cause dudict mestier, et Jehan Poitevin Cesné, Jehan Courtoys et Jehan Potart, gardes d'icellui mestier ». L'usage des initales paraît postérieur, et un édit de 1429 ne mentionne que « le poinçon de Paris à la fleur de lis couronnée avec le contreseing (le différent) de l'orfèvre ». En novembre 1506, un document nous montre Louis XII ordonnant qu'on procède à la réfection des poinçons à cause du départ de Maîtres Orfèvres à l'étranger.

Avant de parler des quatre poinçons de l'orfèvrerie au titre, il faut mentionner le poinçon particulier des objets dits « garnis ». En 1756 un édit permit aux orfèvres et bijoutiers de garnir d'un métal étranger non apparent l'intérieur des bijoux d'or émaillés, à condition que ces objets fussent poinçonnés d'un G dans le corps duquel serait appliqué le poinçon de décharge.

Les pièces d'orfèvrerie devaient être frappées de quatre poinçons : poinçon du Maître, poinçon de la Maison Commune, poinçon de charge, poinçon de décharge. C'est en déchiffrant ces quatre poinçons que l'on peut établir d'une façon rigoureuse l'état civil, la date de fabrication des pièces poinçonnées, à moins qu'il y ait *faux*. (*Voir* TRUCAGE.)

1° Poinçon du Maître. — D'après les statuts de la corporation, « chaque nouveau maître fera graver et recevoir à la Cour des Monnaies un poinçon à la fleur de lis

couronnée et à son nom et devise pour marquer ses propres ouvrages; l'empreinte duquel poinçon particulier de Maître ne pourra avoir, compris le champ, que deux lignes de hauteur sur une ligne un quart de largeur ». Les poinçons étaient marqués, *insculpés*, sur la table de cuivre de la Cour des Monnaies et sur la table de cuivre de la Maison Commune de la corporation des orfèvres de la ville. Dès le XIVe siècle, les registres de la Maison Commune faisaient foi de l'existence et de la forme de ce poinçon. La devise particulière ou petite marque singulière (qu'on appela d'abord contreseing et plus tard « différent ») figurait un soleil, une tête d'animal, une étoile, etc. Il ne faut pas confondre ce *contreseing*, qui n'est qu'une partie du poinçon du Maître, avec la contremarque de la Maison Commune.

Le poinçon de Maître comprend : une couronne qui surmonte une fleur de lis; aux côtés et sur le même plan que cette dernière sont deux points dits points de remède . on appelait *remède* la latitude laissée dans l'approche du titre légal. L'usage de ces points de remède paraît remonter à 1493. Sous la fleur de lis se trouve le *différent*, — une étoile, une brebis suspendue (comme dans la toison d'or), une grenade, tel ou tel emblème pris par le Maître à sa fantaisie. Le différent est placé sur le poinçon entre les deux initiales du prénom et du nom du Maître. Si le Maître avait un double prénom, les initiales des prénoms se plaçaient aux deux côtés du différent et l'initiale du nom était gravée au-dessous du différent.

S'il y avait interruption de fabrication, fermeture de boutique ou absence, le poinçon de Maître devait être remis à la Maison Commune (bureau de la Corporation), où il était confié sous scellés aux Gardes en exercice. A la mort du Maître, son poinçon était rompu et biffé. La veuve ne pouvait en hériter et, si elle continuait à tenir boutique, elle devait s'entendre avec un Maître pour qu'il mît son poinçon sur les ouvrages qu'elle vendait. Ce poinçon était responsable.

Dès que la fonte avait donné à l'orfèvre l'alliage titré, il devait le porter à la Maison Commune pour en faire contrôler le titre avant toute ciselure. « N'avancer les ouvrages avant l'apposition du poinçon de contremarque, » dit l'article 10 du titre VI des Statuts.

Le poinçon de Maître était donc une véritable signature et « chacun demeurait responsable en son nom des fautes qui se trouvaient aux ouvrages marqués de son poinçon, tant au titre qu'autrement ».

2° Poinçon de Contremarque ou de la Maison Commune. — Le poinçon de contremarque est établi par un édit de 1275 : « Chaque ville où se trouveront des orfèvres formant corps de communauté aura son seing propre ou poinçon commun pour marquer les ouvrages de chacun d'eux. » Plus tard on lit dans les Statuts : « Les maîtres seront tenus d'envoyer tous leurs ouvrages, tant d'or que d'argent, ainsi marqués de leur poinçon, au Bureau de la Maison Commune pour y être essayés et ensuite contremarqués du poinçon commun par les Gardes. » Cet essai devait être fait comme nous l'avons dit sur les pièces sorties de la fonte et non achevées et cette marque n'était encore qu'une garantie de responsabilité. Elle se modifiait tous les ans « afin que chacun réponde de l'ouvrage de son temps ». L'édit de 1275 dit formellement que le but de ce poinçon était de « constater par son empreinte la bonté du titre de la matière ». Pour la manière dont se faisait l'essai, voir le mot Essai.

Il y avait trois sortes de poinçons de contremarque : ils différaient par la forme et par la grandeur. Un poinçon contremarquait les gros ouvrages, deux étaient pour les pièces de petites dimensions, un quatrième pour les menus objets. « Les trois premiers

de ces poinçons représenteront une même lettre de l'alphabet, couronnée, laquelle changera annuellement selon la suite ordinale des lettres à chaque mutation de Gardes » (Statuts). Ainsi chaque année au mois de juillet (date de l'élection des Maîtres Gardes), on prenait dans l'alphabet la lettre qui suivait la lettre de l'année précédente : ce qui explique qu'une même lettre contremarque les objets de telle année de juillet à fin

FIG. 409 — LIGNE 1 : POINÇONS DE MAITRES-ORFÈVRES. — LIGNE 2 : TROIS POINÇONS DE CONTREMARQUE, DEUX POINÇONS ANGLAIS (L'UN DE DATE; LE SECOND, DE LA CORPORATION). — LIGNES 3 ET 4 : NEUF POINÇONS DE CHARGE. — LIGNE 5 : POINÇONS DE DÉCHARGE

décembre et les objets de l'année suivante de fin décembre à fin juin. Par suite de circonstances inconnues, il arriva qu'une lettre contremarqua deux périodes : ainsi X marque 1690-1691 et 1691-1692; A marque 1740-1741 et 1741-1742. Remarquons en passant l'analogie entre ce procédé de dates alphabétiques avec ce qui s'est fait pour la porcelaine de Sèvres. Mais l'alphabet ne fournissait qu'un nombre restreint de signes, nombre encore restreint par ce fait que certaines lettres de forme équivoque, l'U, le J, le W, n'ont pas été employées (cependant 1783 marque d'un U). L'alphabet ramenait

(avec ces suppressions) la même lettre tous les 23 ans. Le premier A constaté sur une pièce serait de 1506, — sinon de 1461. On contremarqua ainsi jusqu'en juillet 1784 (lettre V). A partir de cette date la corporation des orfèvres de Paris contremarqua d'un P (initiale du mot Paris) qui paraît avoir duré jusque vers 1797 Ce P est accompagné de deux chiffres (les deux derniers du nombre indiquant l'année) : P 86, P 90, c'est-à-dire Poinçon de Paris pour 1786, idem pour 1790. Nous donnons, dans l'ordre alphabétique du Dictionnaire, chaque lettre de poinçon avec sa signification.

Si le Maître ne faisait pas contremarquer avant toute ciselure, la pièce était confisquée et le Maître mis à l'amende. L'usage de poinçons de contremarque contrefaits était puni par l'amende honorable et la pendaison.

3° Poinçon de charge. — Si les deux poinçons précédents remontent haut dans l'histoire de l'orfèvrerie, le poinçon de charge n'apparaît qu'en 1672 avec un impôt. Ce poinçon était aussi frappé sur l'œuvre inachevée par le « Fermier des droits de la marchandise sur l'or et sur l'argent ». Sa présence seule est une indication, puisqu'il n'existait pas avant 1672. Il était placé avant le poinçon de contremarque. Sa forme est

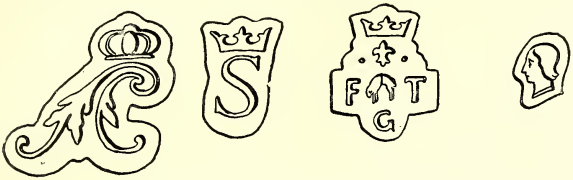


FIG. 410. — LES QUATRE POINÇONS D'ORFEVRERIE

curieuse. C'est un A tantôt majuscule, tantôt minuscule, fantaisiste dans son dessin et dans les agréments qui le varient, — fantaisies nécessaires pour que l'A de tel fermier ne fût pas confondu avec l'A de tel autre, antérieur ou postérieur. Il est accompagné d'une couronne diversement placée : tantôt l'A en est surmonté, tantôt il en est coiffé (sa pointe supérieure y disparaît), tantôt cette couronne est posée obliquement le long de l'un des jambages de la lettre. La couronne, d'abord indifféremment ouverte ou fermée, est une couronne toujours fermée à partir de 1732. Les agréments qui décorent l'A sont également variés (mains de justice, double L, fleurs de lis, étoiles, etc). La forme de ce poinçon indique sous quel fermier la pièce poinçonnée a été faite.

4° Poinçon de décharge. — Chaque Fermier avait également un petit poinçon dit de décharge qui indiquait l'acquittement de l'impôt et donnait licence de vente. Sous peine de 3,000 livres d'amende, le Fermier ne devait l'apposer qu'après le poinçon de la Maison Commune. Ce poinçon date de 1681. La famille royale et certains personnages privilégiés avaient seuls la faveur de pouvoir s'exempter de cet impôt, et les pièces d'orfèvrerie faites pour ces personnages sont seules exemptes du poinçon de décharge. En 1768, on établit un poinçon de décharge en forme de couronne royale pour les objets marqués gratis. Le poinçon de décharge est le plus petit des quatre, il est gravé d'un animal entier, d'une tête d'animal, d'un soleil, etc.

Il y avait un autre poinçon spécial pour les pièces d'orfèvrerie de provenance étrangère destinées à être vendues à Paris : ce poinçon était frappé sur la pièce, avant toute mise en vente, par le Bureau de la Corporation. (Cette marque représente actuellement un charançon.) De même, les ouvrages français destinés à l'étranger avaient leur marque spéciale.

En déchiffrant les poinçons, on peut arriver à donner la date exacte de la pièce poinçonnée. Soit, par exemple, une pièce d'orfèvrerie portant les marques suivantes : (figure de la page précédente).

Ces quatre poinçons sont, de gauche à droite, le poinçon de charge, le poinçon de la Maison Commune (contremarque), le poinçon de Maître et le poinçon de décharge. L'ordre dans lequel ils se présentent n'est pas l'ordre dans lequel ils ont été appliqués, ainsi que nous l'avons vu plus haut.

Le grand A fantaisiste couronné indique, par sa présence seule, une œuvre postérieure à 1672 (date de l'établissement du poinçon de charge). Si je me reporte aux tableaux des poinçons de charge (notamment dans l'ouvrage anglais de M. Cripps), je vois que cette forme d'A est particulière au fermier Éloi Brichard, qui exerça sa charge de 1756 à 1762. Le poinçon qui suit à l'S couronné revient tous les vingt-trois ans environ et indique 1687-1688, 1711-1712, 1734-1735, 1758-1759, 1781-1782.

L'S qui coïncide avec le fermage de Brichard donne juillet 1758 à juillet 1759 : c'est dans cet espace de temps que la pièce a été faite. Voilà la date établie. Quant au troisième poinçon, j'y vois la fleur de lis couronnée, les deux points ou grains de remède. L'F et le T sont les initiales des deux prénoms et le G est celle du nom; le différent est un mouton suspendu (comme dans l'Ordre de la Toison d'Or) : ce poinçon est celui du maître orfèvre François Thomas Germain. Le dernier poinçon, plus petit que les précédents, est le poinçon de décharge.

L'usage des poinçons a été général en Europe dans les divers centres d'orfèvrerie. L'Angleterre donne le nom de « hall marks » au poinçon de contremarque. Le poinçon de Maître ne fut à l'origine qu'un simple différent, un signe, une rose, une étoile, etc. La « Hall mark » employa comme en France la série alphabétique réduite à 20 lettres, mais distinctes des marques françaises en ce qu'elles ne sont pas couronnées et sont encadrées à partir de 1559 dans un écusson. La forme des lettres varie, et c'est cette variété qui sert à préciser la date : cependant un A minuscule pareil marque les périodes qui commencent l'une en 1736, l'autre en 1776, la troisième en 1816. Si l'on veut se reporter à la figure 51, corbeille à pain, on verra à gauche en bas quatre poinçons (retournés). Le P gothique dans un écusson suffit à donner la date de cette corbeille. La série alphabétique des lettres encadrées dans un écusson de la forme de celui dont il s'agit commence en 1756. Je compte A 1756, B 1757, etc., en sautant le J (lettre supprimée comme équivoque avec l'I), et j'arrive à P 1770. La corbeille est donc de 1770-1771 (car l'année du poinçon enjambe sur le calendrier ordinaire en Angleterre comme en France). Mais comment sais-je qu'il s'agit d'une pièce anglaise? Par le poinçon qui est à côté du P et représente un lion passant (ou plutôt léopard passant). Ce poinçon que je retrouve figure 352 est le poinçon royal d'Angleterre depuis 1597. En 1697, on établit un titre plus fort et on changea la marque, qui devint une figure personnifiant la Grande-Bretagne comme sur le revers des pièces de monnaie anglaise actuelles.

L'orfèvrerie ainsi marquée a reçu le nom de « Britannia plate », orfèvrerie Britannia. Cette marque dura de 1697 à 1720 environ et fut remplacée par l'ancien « lion passant ». En 1784 l'établissement d'un nouvel impôt fit ajouter aux autres poinçons un poinçon nouveau représentant le profil du souverain régnant.

POINT. Petit grain qui forme tache dans un diamant.

POINT. Nom que l'on donne aux dentelles à l'aiguille : point d'Alençon, point

d'Argentan, point de Bruxelles ou point d'Angleterre, etc. (*Voir* les mots ALENÇON, ARGENTAN, etc.). On donne encore le nom de point au travail de la broderie.

POINT SECRET. Synonyme de lettre monétaire : marque indiquant sur une monnaie le lieu de sa fabrication.

POINTE Le bas de l'écu (blason).

POINTE NAÏVE. Synonyme de diamant brut.

POINTÉ. Se dit, en blason, des feuilles qui sont d'une autre couleur que la fleur.

POIRE (FORME). Se dit surtout des perles dont la forme rappelle celle de la poire. Un diamant en briolette (*Voir* ce mot) est un diamant en poire. On dit encore dans ce sens : diamants en poire à l'indienne.

POIRE A POUDRE. Récipient de forme variable destiné à contenir la poudre. Son nom même indique que la forme « en poire» prédominait. Les matières les plus diverses étaient employées à sa fabrication : métal, bois inscrusté, cuir estampé, etc Le Musée de Cluny possède plusieurs poires à poudre, du XVIe siècle, sous les nos 5595 et suivants. La poire à poudre se suspendait à la ceinture par un crochet. L'ornementation était parfois religieuse, parfois mythologique avec dates, chiffres, devises. Le Musée d'artillerie (M. 1867) possède une poire à poudre allemande qui est une véritable trousse : elle contient un réservoir à poudre, une place pour l'amorçoir, trois réservoirs pour les balles et les chevrotines, et la clef pour monter le rouet de l'arquebuse. (*Voir* PULVÉRIN.)

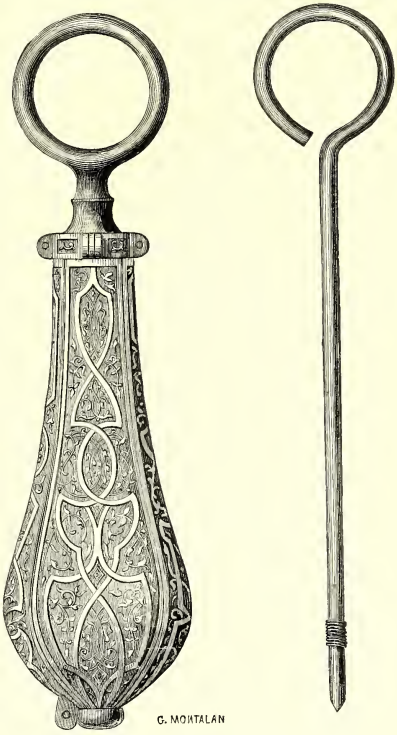


FIG. 411.
POIRE D'ANGOISSE DU XVIe SIÈCLE (LOUVRE) : FERMÉE

POIRE D'ANGOISSE. Instrument de torture en forme de poire. On l'introduisait dans la bouche du patient : un ressort jouant à clef le faisait s'ouvrir et la bouche maintenue ouverte ne pouvait pousser que des cris sourds. Son effet est le même que celui du bâillon. Le Louvre (série C. n° 403) possède une belle poire d'angoisse provenant de la donation Sauvageot. Elle est en acier damasquiné et du XVIe siècle.

POIREL (NICOLAS). Sieur de Grandval, potier de Rouen, dirigeait une faïencerie qui, en 1646, reçut un privilège royal.

POIRIER. Bois indigène dur, susceptible d'un beau poli Le meilleur est le poirier sauvage. Sa couleur naturelle est vineuse, mais la teinture en noir lui donne un ton qui le fait rivaliser avec l'ébène. Le XVIe siècle l'a employé en sculpture pour des statuettes ou des bas-reliefs. C'est un bois qui, par son aspect de dureté et le ton foncé de sa couleur, ne convient qu'aux meubles sévères (bibliothèques, meubles de cabinet de travail).

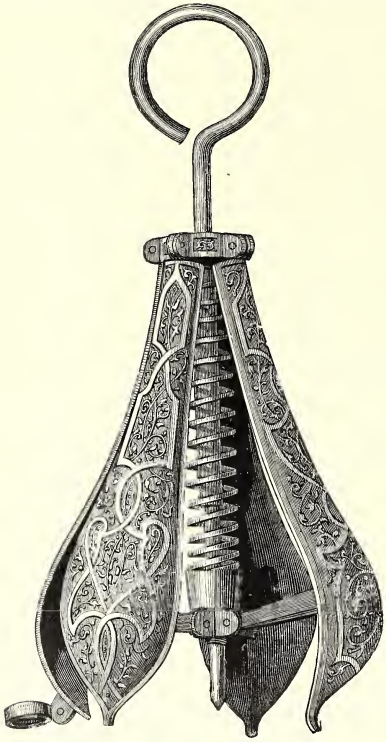


FIG. 412. — LA MÊME POIRE D'ANGOISSE OUVERTE

POISSON. Le poisson pendant le moyen âge dès l'époque byzantine a été le symbole du Christ. Les lettres du mot grec qui signifie poisson, *i-ch-th-u-s*, sont les initiales de *Iesous christos theou uios sôter*, c'est-à-dire « Jésus-Christ, de Dieu fils (fils de Dieu), sauveur ».

Les anciens ont souvent fait figurer le poisson dans leurs mosaïques à cause de la transparence limpide des fonds de cubes de verre, transparence qui rappelle celle de l'eau.

La décoration japonaise donne une grande place à la représentation des poissons, principalement des carpes et des dorades. (*Voir* fig. 224.)

POITIERS (VIENNE). Centre de fabrication de tapisseries mentionné dès le XIe siècle comme jouissant d'une grande renommée.

POITRAIL. Bande de cuir sur le poitrail du cheval.

POITRINAL. Partie de l'armure qui couvrait la poitrine.

POLI. *Voir* BRUNISSAGE.

POLISSAGE. Opération que l'on fait subir au bois d'ébénisterie soit pour le laisser tel quel après cette opération, soit pour procéder ensuite au vernissage. Le polissage se fait au racloir, avec une herbe appelée presle, avec la pierre ponce, etc..

POLLAJUOLO (ANTONIO DEL), peintre, sculpteur et orfèvre de l'école de Ghiberti A citer parmi les auteurs des monuments d'orfèvrerie du XVe siècle sur lesquels il appliqua des émaux translucides. Les archives de Florence constatent l'exécution par cet artiste d'un grand nombre de belle pièces d'orfèvrerie.

POLO (DOMENICO DI), sculpteur florentin du XVe siècle. Auteur de portraits-médaillons de métal.

POLYCHROMIE. Dans le sens étymologique « diversité des couleurs », opposée à

monochromie « unité de couleur ». On entend par ce mot la recherche des effets de couleurs et généralement des tonalités chaudes et puissantes. L'art oriental surtout est amoureux de polychromie. On sait aujourd'hui que l'art classique la recherchait également et les temples avaient leurs façades et leurs colonnades peintes. Il en fut de même au moyen âge. L'art byzantin, dans le mobilier, l'orfèvrerie et jusque dans le costume, jette les couleurs éclatantes des pierreries. L'émaillerie n'est qu'une des manifestations de cet amour des belles couleurs. Dans la sculpture du bois et notamment dans les retables, le XVe siècle, surtout en Allemagne, fait intervenir la peinture et la dorure. La Renaissance est une restriction à la polychromie, qui est bannie de l'art pendant le XVIIe et le XVIIIe siècle, sauf dans les tissus. Le meuble dore le bois uniformément et l'orfèvrerie semble alors renoncer aux ressources des belles colorations pour ne demander sa beauté qu'au jeu des lignes et des surfaces. La résurrection de l'émaillerie, la vogue des alliages métalliques japonais, a, de nos jours, rompu la tradition des deux siècles précédents.

POLYPTYQUE. Nom de panneaux peints ou bas-reliefs sculptés composés de volets se rabattant l'un sur l'autre. (*Voir* DIPTYQUE et TRIPTYQUE.)

POMEDELLO (GIOVANMARIA) de Vérone. Fondeur de portraits-médaillons de métal (XVIe siècle).

POMME. Fruit fréquent dans les sculptures et les tapisseries de style Louis XIII.

POMME (MAIN A). Motif fréquent dans la bijouterie étrusque, où il représente la main de Vénus (à qui Pâris a décerné la pomme, prix de la beauté).

POMME DE PIN. Ornement employé comme amortissement et parfois à la place des oves dans les moulures. La bijouterie étrusque a donné la forme de ce fruit à des pendeloques de colliers (Musée du Louvre, salle des Bijoux n° 179 *bis*). La pomme de pin surmontait le thyrse. Le mausolée de l'empereur Adrien avait pour amortissement une pomme de pin (actuellement au Vatican). La pomme de pin a été la marque de l'orfèvrerie d'Augsbourg. On a employé souvent la pomme de pin comme fruitelet, formant bouton au haut des châsses et des reliquaires : exemple, le reliquaire de saint Henri (XIIe siècle), Musée du Louvre, série D, n° 70. Dans l'ameublement, le style Louis XVI fait souvent figurer la pomme de pin dressée aux deux coins supérieurs des dossiers des sièges. C'est une des caractéristiques.

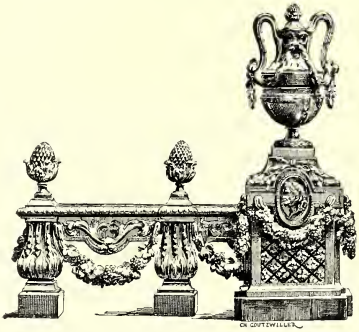


FIG. 415 — POMME DE PIN DANS UN CHENET LOUIS XVI

POMMEAU. Partie renflée au milieu de la tige des calices, ciboires, flambeaux, etc. On l'appelle aussi nœud. Le pommeau de l'épée est la partie sphérique qui termine la poignée de l'épée.

POMMELLE. Petit ouvrage de serrurerie formant amortissement.

POMMELLE. Garniture métallique de la crosse d'un pistolet.

POMMIER. Arbre qui représente le mois de mai. Il est figuré chargé de fruits

(art du moyen âge et du XVIe siècle). Exemple : Musée du Louvre, série D, n° 362, une plaque d'émail peint limousin de XVIe siècle.

POMONE. Divinité champêtre de la mythologie païenne : la Renaissance la répresente souvent (panneaux, etc.) tenant la corne d'abondance et la tête couronnée de feuilles et de fruits.

POMPADOUR (Style). L'influence de Mme de Pompadour sur les arts décora-

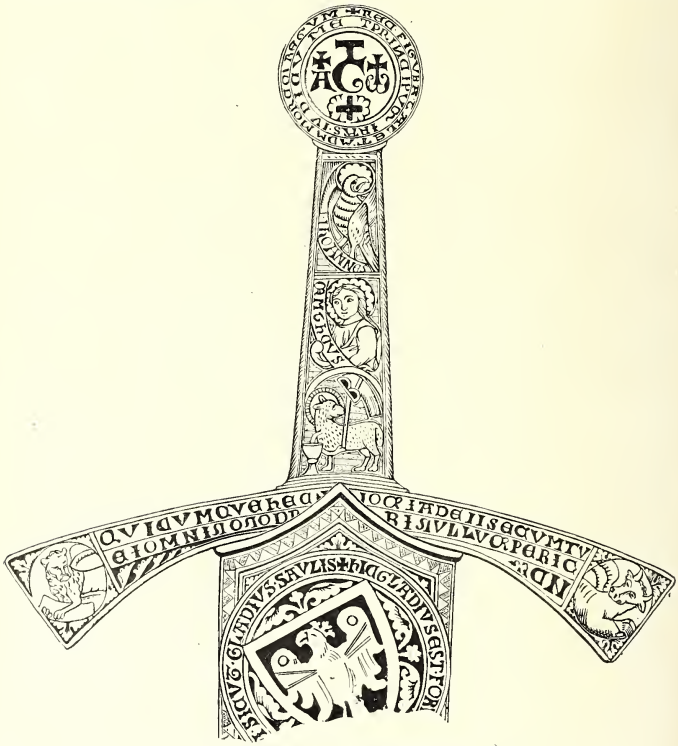


FIG. 414. — POMMEAU D'ÉPÉE DU XIIIe SIÈCLE AVEC L'ALPHA ET L'OMÉGA BYZANTINE

tifs fut considérable. Elle envoya en Italie des artistes décorateurs pour en rapporter l'esprit et le goût de cette antiquité que la découverte des ruines de Pompéi avait révélée. On a donné son nom au style qui, à la fin du règne de Louis XV, fait déjà pressentir le style Louis XVI. Ce style est caractérisé par un retour vers la ligne droite et par la fréquence des guirlandes de fleurettes.

POMPÉI. Ville romaine qui fut engloutie avec Herculanum sous les cendres vomies par une éruption du Vésuve en l'an 79 après Jésus-Christ. La découverte des

ruines eut lieu en 1689, mais les véritables explorations et les fouilles ne commencèrent qu'en 1721. Toute la vie intime des anciens apparut sous un nouveau jour et fut révélée dans ses moindres détails à cause de la promptitude avec laquelle s'était consommé le désastre de 79. L'influence que cette découverte exerça sur les arts décoratifs fut immense, mais elle ne se montra que vers la fin du style Louis XV et aboutit au style Louis XVI.

On a donné le nom de style Pompéi au style qui rappelle la décoration (surtout murale) des villas antiques. Ce style se manifeste par la juxtaposition des couleurs aux tons chauds, par une composition décorative simple et sans complication de motifs ornementaux.

PONCET (H.), émailleur français, dans la première moitié du XVIe siècle. On cite de cet artiste un *Saint Ignace de Loyola*, en émaux de couleur, de la collection Le Carpentier, qui fut exposé, en 1865, au Musée rétrospectif, avec une autre plaque représentant le *Repentir de saint Pierre*. Il y avait aussi de H. Poncet, dans la collection Debruge Duménil, une suite de *Douze Césars*. Le Louvre possède de cet artiste une tasse godronnée, sous le n° 601 de la série D. (*Voir* article CANONISATION.)

PONCETTE. Petit sac de charbon avec lequel on frappe sur le poncis ou poncif pour tracer comme un décalque sur la surface sur laquelle le poncis est posé.

PONCIS. Carton sur lequel des trous d'épingle tracent les contours d'un dessin que l'on veut transposer sur une surface à décorer. En frappant avec la poncette, le charbon passe à travers les trous et forme des lignes de petits points formant sur la surface l'esquisse du dessin. On dit aussi *poncif*.

PONCTUÉ. Se dit des pierres précieuses tachées de points.

PONDÉRATON. Se dit de l'équilibre des masses. La pondération est distincte de la symétrie. Il peut y avoir pondération sans qu'il y ait symétrie; mais la première est partout où est la seconde. (*Voir* article DÉCORATION : loi 15.)

POPELIN (CLAUDIUS). Peintre français (1825-1892), abandonna la peinture proprement dite, pour la peinture en émail et contribua à la résurrection de celle-ci.

PORCELAINE. La porcelaine est une poterie blanche, dure, compacte, absolument imperméable. Sa blancheur naturelle permet de la couvrir d'un émail transparent, tandis que l'on est obligé de cacher sous un émail opaque la pâte colorée de la faïence. La cassure de la porcelaine a des arêtes vives et, dans sa contexture, présente quelque analogie avec du verre blanchâtre qui ne serait pas complètement vitrifié. La caractéristique de la porcelaine est sa translucidité. Elle laisse passer le jour et la lumière sans permettre de distinguer les formes des objets qu'elle cache. La faïence et le grès ne laissent pas passer la lumière, et seule la faïence dite fine ou demi-porcelaine se rapproche de la porcelaine pour cette propriété de translucidité.

Toutes les porcelaines n'offrent pas les mêmes qualités. L'Europe, avant de fabriquer la porcelaine dure, a connu une porcelaine dont la contexture avait comme un ton laiteux, un ton de perle : cette poterie facilement rayable au couteau portait le nom de pâte tendre (*Voir* au mot PATE). Il y a donc deux sortes de porcelaine : la pâte tendre et la porcelaine proprement dite ou pâte dure.

La pâte à porcelaine se compose de deux éléments : le premier, gras et infusible, est le kaolin; le second est sec et fusible, est le feldspath.

Le kaolin, argile blanche produite par la désagrégation de roches sous l'influence de l'atmosphère, est recueilli à la bêche dans les carrières. L'épluchage consiste à sé-

parer le kaolin pur du kaolin impur. Ce dernier mis dans l'eau des cuves (décantoirs) y est délayé au râteau. Les impuretés et les saletés tombent au fond, le vrai kaolin se mêle à l'eau. Cette eau mêlée de kaolin est décantée, c'est-à-dire que, par le repos, elle laisse tomber au fond d'une cuve la poudre de kaolin pur. On procède alors à la macération de la pâte qu'on laisse fermenter.

Après avoir mêlé les pâtes diverses, on forme la pâte à porcelaine. Cette dernière est massée, battue. (*Voir* BATTAGE.)

Alors vient le travail du façonnage. Ce façonnage se fait au tour ou au moule.

Le travail du tour (*Voir* ce mot) comporte trois séries d'opérations. Après avoir placé le bloc de pâte sur le plateau supérieur du tour, ce dernier est mis en mouvement: on manie la pâte pour lui donner plus de corps. Cette opération du maniement égal et uniforme de la pâte a une grande importance en raison de l'impressionnabilité de cette dernière. Les endroits sur lesquels on presserait le plus pendant le façonnage auraient moins de retrait à la cuisson et formeraient des reliefs. On lui fait prendre la forme voulue en introduisant le pouce et la main au centre du bloc et en rabattant et maintenant la pâte avec l'autre main à l'extérieur. Les mains immobiles entre lesquelles tourne avec rapidité le bloc de pâte, grâce au mouvement du tour, produisent le même effet que des outils mus très rapidement qui travailleraient l'intérieur et l'extérieur d'un bloc de pâte maintenu immobile. Le tournassage, qui vient après, se fait sur les pièces demi sèches offrant déjà quelque consistance. Avec un outil appelé tournassin, qui frôle la pièce mise en mouvement sur le tour sur lequel on l'a replacée, on fait disparaître les inégalités que le travail des mains y a laissées. On *tourne* la pièce comme on tourne du bois au tour. Le *calibrage* et l'emploi des *gabarits* servent à donner à la pièce une forme d'une justesse mathématique. (*Voir* CALIBRE.)

Le façonnage au moule se fait de diverses façons : tantôt c'est une masse de pâte ou une feuille de pâte que l'on presse entre deux parties de moule juxtaposées ou superposées (moulage), tantôt c'est un moule unique dont le plâtre poreux absorbe l'eau de la pâte et garde sur sa surface interne un dépôt de pâte que l'on en détache, après dessiccation, en donnant un coup sur le moule que l'on renverse (coulage). Le coulage date du XVIIIe siècle : on l'emploie pour la fabrication des pièces très minces ou de grandes dimensions. On a perfectionné ce procédé en se servant de l'air comprimé pour opérer le tassement de la pâte sur les parois, et, par le vide pneumatique, on est arrivé à rendre plus aisée l'absorption par le moule poreux en même temps que la dessiccation était plus rapide.

On appelle *réparage* l'opération par laquelle on enlève les coutures laissées par les jointures des moules composés de plusieurs parties.

Les pièces de rapport (anses, etc.) se font à part et s'appliquent après coup avec une pâte de bouillie de porcelaine appelée barbotine. (*Voir* ce mot.)

On appelle *dégourdi* la première cuisson sommaire opérée dans le haut du four, partie nommée le globe. Au sortir du dégourdi la porcelaine est passée à l'état de *biscuit*, c'est-à-dire porcelaine sans *couverte*. Les pièces sont poreuses et friables.

Après le dégourdi a lieu la mise en couverte. La couverte est composée de quartz et de feldspath pulvérisés, mis dans l'eau. On trempe bien également la pièce *biscuitée* dans ce liquide, dont elle absorbe l'eau grâce à sa porosité : une couche de poussière mouillée (quartz et feldspath) adhère ainsi sur l'objet. On retouche pour égaliser la

couche, on racle le dessous du pied du vase, etc., pour éviter que par la fusion il se colle sur son support dans le four.

On procède alors à l'encastage, qui consiste à enfermer dans les cazettes les pièces dégourdies. Les cazettes sont des récipients en terre réfractaire qui servent à protéger le contenu contre la fumée, les cendres et la flamme du four; sans quoi la pièce serait exposée à se *voiler*. Les pièces délicates composées de parties rapportées (anses, etc.,) sont maintenues et étayées dans les cazettes par des supports. On forme des piles avec les cazettes superposées, et l'encastage proprement dit est cet échafaudage.

Le four se compose de deux étages. Au bas et sur les côtés sont les cheminées ou alandiers. La partie inférieure du four est une petite pièce à voûte hémisphérique

FIG. 415. — PORCELAINE : PLAT PAR DAMMOUSE

percée, à son centre et sur les côtés, d'ouvertures qui permettent à la chaleur de passer dans la pièce du dessus ou globe. La cuisson totale se compose de deux temps : le petit feu et le grand feu, ce dernier durant moins de la moitié du précédent. Le refroidissement après cuisson est progressif et nécessite plusieurs jours. On appelle *montres* des fragments de pâte de porcelaine (de même composition que les pièces) que l'on met dans le four et que l'on en retire pour constater les effets de la cuisson. La composition de la couverte est importante en ce que le coefficient de rétraction au refroidissement doit être pour elle le même que pour la pâte; sans quoi la couverte se fendillerait. On a utilisé ce défaut. Les *craquelés* ne sont que des porcelaines dont la couverte, au refroidissement, s'est fendillé, de façon à former comme des réseaux à mailles irrégulières. Les *craquetés* prennent le nom de *truités* lorsque les craquelures forment un

réseau à mailles petites. Les Chinois et les Japonais décorent leurs craquelés avec un procédé ingénieux. Après la production des craquelures, ils trempent la pièce dans un bain qui tient en suspension de la poudre d'émail. Cette poudre se dépose sur la pièce en s'insinuant dans les fentes des craquelures. Un essuyage enlève toute la couche de poudre d'émail et ne la laisse que dans les fentes. La cuisson vitrifie la poudre laissée et forme comme des cloisonnements d'émail autour des mailles des craquelures.

Les opérations du façonnage au tour, du modelage, du moulage et du coulage sont visibles au public à la Manufacture nationale de Sèvres. On peut voir aussi dans la vitrine du premier atelier (à cette même manufacture) trois bustes qui montrent le retrait considérable éprouvé à la cuisson par la pâte de porcelaine : le premier de ces bustes est en pâte simplement moulée et desséchée, le deuxième montre la réduction opérée par le dégourdi et le troisième le retrait causé par le grand feu.

La dernière opération de la fabrication de la porcelaine est la décoration. Elle comprend plusieurs subdivisions. La décoration par engobe consiste à immerger la pièce dans une solution terreuse où elle s'imprègne et se couvre d'une couche blanche. La décoration par les couleurs vitrifiables se fait au moyen de fondants et d'oxydes métalliques, mélange auquel la fusion donne la couleur. Consulter l'article Peinture (sur porcelaine). La décoration par impression est donnée au mot Impression. Les applications métalliques (dorures) se font au moyen de métal réduit en fragments minuscules : comme la dorure nécessite une cuisson plus longue, elle se fait avant la décoration de couleurs. La dorure est brunie après cuisson (*Voir* Brunissage). Un autre mode de décoration est la décoration pâte sur pâte expliquée au mot Barbotine.

La cuisson de la pièce décorée, pour vitrifier les émaux, se fait dans une sorte de cazette de forme et de dimensions spéciales appelée moufle. On distingue les couleurs en couleurs de moufle tendre et de moufle dur : ces dernières sont celles qui sont capables de supporter la plus haute température. On les nomme aussi couleurs de demi-grand feu.

La fabrication de la porcelaine a été connue en Chine de nombreux siècles avant que l'Europe eût ses manufactures. Aussi les Anglais donnent-ils de nos jours le nom de « China » à la porcelaine elle-même.

Les Chinois font remonter cette céramique à une date probablement fabuleuse ; mais l'on admet généralement que c'est seulement vers le IIe siècle avant l'ère chrétienne que doit remonter la première fabrication. Des légendes entourent cette dernière : de même que les Grecs ont attribué à diverses divinités l'invention des cultures et des industries les plus utiles à l'humanité, de même les Chinois ont une assez haute estime de la porcelaine pour lui avoir assigné une origine divine (*Voir* article Poussah.) Nous ne pouvons répéter ici les détails que nous donnons à l'article Chine. Les Chinois furent en céramique les éducateurs et les maîtres des Japonais, par l'intermédiaire des artisans émigrés de la presqu'île de Corée jusque dans les îles japonaises. (*Voir* article Japon.)

Les anciens Grecs et Latins ont probablement connu la porcelaine, mais comme une production étrangère, exotique. Quand on voit les merveilles que les artisans grecs ont créées avec leur matière poreuse et impure, on se demande ce que ces hommes d'élite auraient pu faire s'ils avaient eu l'argile blanche et le kaolin ! Il semble aujourd'hui acquis que, grâce aux caravanes, la porcelaine de Chine fut connue sur les mar-

chés de l'Egypte, où les Romains l'achetaient à prix d'or. Les vases dits Myrrhins ou Murrhins (*Voir* ce mot) ont été des vases de porcelaine, et par l'estime singulière qu'en firent les anciens, au témoignage de leurs poètes, on peut augurer qu'ils sentirent ce qui leur manquait en ignorant le kaolin.

Les Chinois donnèrent à la porcelaine le rôle architectural que les musulmans ont donné à la faïence. La fameuse tour de porcelaine de Nankin, reconstruite au début du xve siècle, est un monument octogone de près de 80 mètres de haut. Ce « temple de la Reconnaissance » se compose de neuf étages superposés à toits, avec coins retroussés et clochettes. Le revêtement est formé de plaques de porcelaine émaillée.

Le moyen âge n'a pas connu la porcelaine, et si l'on rencontre dans les auteurs et dans les inventaires les mots « porcelaine, pourcelaine », c'est dans le sens de nacre (*Voir* ce mot). C'est l'analogie de la porcelaine et de la nacre qui fit passer à la poterie translucide le nom qui avait désigné jusque-là certaine espèce de coquilles, dite « porcella ». Les voyages du Vénitien Marco-Polo avaient déjà fait connaître la porcelaine chinoise en Europe, lorsque vers le xive siècle eurent lieu les premières importations par les navigateurs portugais. A la fin du xvie siècle, vers 1581, Florence vit, sous les ducs de Médicis, naître les premières tentatives d'une fabrication de porcelaine en Europe. C'est au céramiste Bernardo Buentalenti que Vasari attribue les premiers essais et la première réussite. Les objets sortis de la manufacture princière étaient destinés à être offerts en cadeau. Le Musée de Sèvres possède des échantillons de cette poterie, qui se rapproche de la véritable porcelaine par sa translucidité, sans en avoir l'homogénéité de pâte. En tout cas, c'est plutôt une porcelaine « pâte tendre » qu'une porcelaine « pâte dure ». Ferrare et Venise furent à la même époque le théâtre de tentatives analogues à celles de la céramique florentine. L'Europe devait attendre jusqu'au xviiie siècle pour avoir sa fabrication.

FIG. 416.
POTICHE EN PORCELAINE DE CHINE

La vogue de la porcelaine chinoise fut très grande au xviie siècle. On s'imaginait que sa fabrication était entourée de mystère : la pâte, croyait-on, était produite par des coquilles d'œufs que l'on laissait fermenter pendant plusieurs siècles. On attribuait à cette matière les vertus les plus merveilleuses, notamment celle de révéler la présence du poison. C'était un luxe réservé aux princes. En 1652, le chroniqueur Loret vanta le luxe du cardinal Mazarin qui

Traita deux rois, traita deux reines,
En plats d'argent, en porcelaine.

Molière, dans les *Femmes savantes*, met la porcelaine au rang des choses précieuses, lorsqu'il dit de Martine

> A-t-elle, pour donner matière à votre haine,
> Brisé quelque miroir ou quelque porcelaine ?

Les gouvernements s'inquiétaient de la question de cette fabrication. On chargea les missionnaires de rapporter des matériaux pour les comparer avec les matériaux dont on disposait en Europe. Mais l'incompétence des personnes chargées de ces enquêtes n'aboutit qu'à des renseignements faux qui ne furent pas pour peu dans l'insuccès des essais tentés. L'Angleterre fit même venir du kaolin de Chine : mais à cause du manque de petuntzé, on n'arriva qu'à fabriquer des sortes de briques. En France, quelques années avant la fin du XVIIe siècle, de nombreux centres de céramique fabriquent la porcelaine, mais de la « pâte tendre ». On admet qu'il en est sorti de Rouen vers 1673, de Chaillot vers 1694, de Saint-Cloud en 1695. Lille, Passy, Mennecy-Villeroy, Chantilly, au début du XVIIIe siècle, ont des fours de pâte tendre. De Vincennes, où elle s'établit vers 1740, la fabrication passa à Sèvres, qui fit de la pâte tendre exclusivement jusqu'en 1770.

Le XVIIIe siècle est le siècle de la céramique par excellence. Les princes, les plus grands seigneurs se préoccupent de la fabrication de cette porcelaine dure dont le secret est entouré de mystère. On voit des princes établir des manufactures dans des châteaux forts avec des précautions telles contre la divulgation des résultats que l'on songe au Conseil des Dix protégeant la verrerie de Venise. Le nom de Bottger est attaché à la découverte de la porcelaine dure en Europe (*Voir* BOTTGER). Mais avant qu'un hasard heureux lui fît connaître le kaolin, il n'avait abouti qu'à une sorte de grès rouge opaque, dans le genre du bocaro. La manufacture de Meissen fut le centre de production de la célèbre porcelaine que l'on appelle le « Saxe ». Le Saxe en reçut le nom de royaume de la porcelaine. Sa vogue fut telle qu'elle a contribué beaucoup par son style à répandre sur le continent le style Louis XV. Les produits de la Chine tenaient cependant toujours le premier rang ; les poètes la vantent :

> La porcelaine et la frêle beauté
> De cet émail à la Chine empâté
> Par mille mains fut pour vous préparée
> Cuite, recuite et peinte et diaprée.

Le secret était soigneusement gardé à Meissen. Cependant des ouvriers purent s'échapper, —comme Stœbzel, qui alla s'établir à Vienne, et y fonda une manufacture concurrente (1720) Tout le monde en Europe, savants et princes, s'occupe de porcelaine. C'est une fureur dans les hautes classes : ce ne sont que mémoires publiés et signés par de nobles personnages. Réaumur brise des vases orientaux, analyse la pâte et donne le moyen de faire avec le verre modifié une simili-porcelaine (*Voir* article suivant). En 1766, le comte de Lauraguais présente à l'Académie des sciences un échantillon d'une porcelaine obtenue par lui. Un mémoire de Guettard, paru en 1765, signala la présence de gisements de kaolin en France, à Alençon. Mme Darnet fit une découverte analogue à Saint-Yrieix et communiqua à Macquer des échantillons d'une argile blanche et kaolinique. Le 17 juin 1769 eut lieu, à la même Académie, le dépôt du mémoire de Macquer sur la constitution de la véritable pâte dure : jusque-là on n'avait fait qu'une sorte de vitrification chargée de principes marneux. C'est à Macquer et à

Montigny que l'on doit l'installation de la fabrication de la pâte dure à Sèvres, en 1770.

Statuettes, lustres, flambeaux, pendules de Saxe, fleurs de Vincennes, plaques de Wedgwood, la porcelaine régnait dans le domaine du bibelot, pénétrait dans le mobilier, où elle s'inscrustait en petits panneaux et en médaillons décoratifs, et luttait avec l'orfèvrerie pour la vaisselle de table. On en fait jusqu'à des ornementations de carrosses. Partout des manufactures s'établissent. Alcora, Buen-Retiro en Espagne, Vienne en Autriche. Chelsea en Angleterre, Berlin, Frankenthal, en Allemagne, sont des centres renommés.

Voir les articles consacrés aux divers pays (Chine, Japon, Allemagne, Autriche, Saxe, etc.), aux divers centres (Chelsea, Buen-Retiro, Sèvres, Vincennes, etc.), et aux divers potiers (Wedgwood, etc.).

PORCELAINE (Demi-). *Voir* Demi-Porcelaine.

PORCELAINE DE RÉAUMUR. Procédé inventé par le physicien Réaumur (1683-1757). On prend un objet quelconque en verre, on le remplit de poudre de gypse cristallisée qu'on a fait calciner et mélangée en parties égales avec du sable blanc. On le place dans un creuset dans lequel on a également mis de ce mélange de gypse et de sable blanc. On ferme le creuset et on l'expose à un feu très violent dans un four à potier. Le verre, mis en présence des silicates, se métamorphose en porcelaine blanche.

PORCELAINE FOSSILE. Sorte de pierre argileuse que l'on taille avec le tour et susceptible de durcir à la cuisson.

PORCELAINE OPAQUE. *Voir* Faience fine.

PORCELANITE. Espèce de jaspe.

PORC-EPIC. Animal qui figure dans les armes du roi Louis XII.

PORCHAIRE (SAINT-) (Faiences). *Voir* Oiron.

PORPHYRE. Sorte de roche rouge à taches blanches. On donne ce nom à toute pierre à fond coloré semé de veines ou de taches claires de contexture cristalline.

PORTANT. Partie de la chaise à porteurs où l'on plaçait les bâtons pour la porter.

PORTANT. Anse mobile rabattue sur les faces latérales d'un coffre, etc.

PORTE. La porte ne figure dans l'art décoratif que par les ornements dont elle est décorée. Les parties de la porte sont l'encadrement dans lequel elle joue et la porte elle-même. L'encadrement comprend les deux jambages ou pieds droits et le linteau qui repose sur eux et ferme le haut de la baie. Le linteau est parfois orné d'un fronton ou de sculptures formant amortissement. Parfois, au-dessus du linteau, surtout au XVIIIe siècle, on a placé des panneaux à bordures moulurées de style caractéristique : ces panneaux entre porte et plafond sont dits « dessus de portes ».

La porte proprement dite joue sur ses gonds dans les feuillures de son encadrement. Elle se compose d'un battant ou de deux battants. Ces battants reçoivent aussi le nom de *vantaux*. Chaque vantail se subdivise le plus souvent en deux panneaux rectangulaires, l'un en bas, l'autre en haut, séparés par une bande plate horizontale plus ou moins ornée, où se place le bouton de la porte ou le heurtoir. Ces panneaux sont dits arasés quand ils n'offrent aucun relief : on les dit à table saillante lorsqu'ils se composent d'une surface rectangulaire en saillie sur un fond en retraite qui court autour et forme encadrement.

La forme générale de la porte est le plus souvent rectangulaire. Les Orientaux y ont cependant affectionné les dentelures et les découpures qui, notamment chez les Chinois,

affectent les formes les plus bizarres. Les pieds droits restent pourtant perpendiculaires, sauf chez les Égyptiens, qui les ont inclinés l'un vers l'autre, en *pylones*. Chez les Grecs et les Romains, les portes de l'intérieur étaient remplacées par des portières d'étoffe mobiles sur anneaux. A l'extérieur, sur la rue, les portes étaient simples et élégantes et ne différaient pas sensiblement de celles de nos maisons, sinon par leur petitesse. Sur le seuil se lisait « *salve* », souhait de bienvenue adressé au visiteur par le propriétaire. Le moyen âge a des portes massives sans panneaux : la décoration consiste dans les ferrures et les clous dont elles sont chargées. Les pentures et les heurtoirs en font seuls des œuvres qui intéressent l'art (*Voir* PENTURES, HEURTOIRS). Une arcade en plein cintre couronne le linteau et laisse, entre elle et lui un tympan susceptible de peinture ou de sculpture. Les portes d'églises sont le plus souvent accotées de figures de lions. Le pilier qui sépare souvent les deux vantaux n'apparaît guère que vers le XIIe siècle. Les anciennes basiliques mirent un luxe considérable dans l'ornementation de leurs portes, qui étaient de bois, de bronze ou de bois garni de plaques de bronze. Suger, au XIIe siècle, fait faire des portes à Saint-Denis. Au XIIe siècle, les portes de bronze de Saint-Jean de Latran sont l'œuvre de Pietro et d'Uberto : celles du dôme de Pise sont ciselées par Bonanno de Pise. La cathédrale de Trani s'orne d'une merveilleuse porte de bronze à deux vantaux où des bandes de rinceaux d'acanthe byzantine d'une sévère allure encadrent trente compartiments égaux. Des figures de saints personnages sont ciselées dans dix-sept d'entre eux. Des épisodes religieux en remplissent trois. Sur deux sont attachés les heurtoirs, composés d'un double dragon formant anneau pris dans un mufle de lion. Au bas, les autres tympans rectangulaires sont occupés par des figures d'archers et de guerriers.

Avec la période ogivale, le linteau prend la forme caractéristique et suit le style : comme l'arcade plein cintre roman, cette arcade ogivale laisse un tympan susceptible de peinture ou de sculpture. Sur les panneaux sont sculptés souvent des parchemins plissés. La période qui précède la Renaissance voit dominer le bronze dans les portes monumentales. Ce sont des œuvres de statuaires : elles appartiennent plutôt aux beaux-arts proprement dits. On peut citer les superbes portes que Ghiberti fondit pour le Baptistère de Florence, et celles de Sansovino pour la sacristie de la basilique de Saint-Marc, à Venise. La Renaissance revient au style antique et surmonte ses portes du fronton triangulaire, circulaire ou brisé qu'elle affectionne. Les colonnes, les pilastres ornent les pieds droits. Arabesques, mascarons, figures mythologiques et fantaisistes se placent un peu partout. (*Voir* fig. 60.) Les plus grands artistes travaillent aux sculptures ou fournissent des dessins. Jean Barile a ainsi sculpté plusieurs portes au Vatican d'après les cartons de Raphaël. On attribue à Jean Goujon celles de Saint-Maclou, à Rouen.

Le XVIIe siècle plaque souvent sur les pieds droits de la porte des bustes de personnages allégoriques d'allures sévères sortant de piédestaux en gaines. Pour les palais, c'est la lourde colonne à fût, chargée de bandes formant bracelets ; ou encore des Atlantes, des figures d'Hercule soutenant péniblement un entablement sur leurs épaules. Les portes se décorent d'arabesques en bois ou stuc doré sur le fond peint blanc. Les attributs héroïques du style Louis XIV en sont les motifs les plus fréquents. L'ornementation des panneaux est relativement sobre et laisse beaucoup paraître les fonds blancs. Elle a peu de relief. Lebrun, Bérain et les ornemanistes dessinent des modèles que l'on exécute dans les appartements du Louvre et de Versailles.

Le XVIIIe siècle amène les moulures chantournées, les coquilles, les déviations d'axe. C'est surtout l'époque des dessus de porte ou panneaux décoratifs peints (grisailles, camaïeux ou autres) placés entre le linteau et le plafond (*Voir* fig. 219). Voir également la porte (frontispice du *Dictionnaire*) dessinée par Meissonnier (style Louis XV) et les figures 64 et 103.

PORTE-ASSIETTE. Plateau le plus souvent circulaire, métal ou céramique, porté sur pieds ou roulettes, destiné à porter les assiettes.

PORTE-BOUQUET. Petit vase à fleurs. Les porte-bouquets japonais ont une panse sphérique et un col très étroit et très allongé : les Japonais y mettent une branche fleurie ou une seule fleur et non un bouquet.

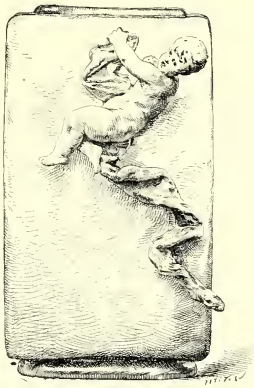


FIG. 417. — PORTE-BOUQUET EN FAIENCE PAR HAVILAND

PORTE-CLEF. *Voir* CLAVANDIER.

PORTE-COUTEAU. Petit ustensile généralement en forme de tréteaux, destiné à appuyer le couteau pour que sa lame ne touche pas la nappe.

PORTE-ÉPÉE. Bande de cuir suspendue au ceinturon et dans laquelle on passe le fourreau de l'épée.

PORTE-LUMIÈRE. *Voir* LAMPADAIRE.

PORTEMENT. Mot employé dans les descriptions d'objets d'art religieux pour désigner « le Portement de Croix », c'est-à-dire le Christ portant sa croix.

PORTE-MOUCHETTES. Petit plateau où l'on plaçait les mouchettes. On donnait aussi à cet ustensile le nom d'assiette à mouchettes au XVIIe siècle.

PORTIÈRE. Rideau d'étoffe ou de tapisserie fermant une baie ou masquant une porte. *Voir* TAPISSERIE.

PORTLAND (VASE DE). Nom d'un beau vase, œuvre de la verrerie romaine, qui remonte, selon les présomptions adoptées, au IIe siècle environ de l'ère chrétienne. Il fut trouvé au XVIe siècle dans un tombeau près de Rome. Les princes Barberini en ornèrent leur galerie, d'où le nom de *Vase de Barberini*, sous lequel on le désigne également. Acquis dans une vente, au prix de 46,800 francs, par la duchesse de Portland, ce vase prit le nom de sa nouvelle propriétaire. Prêté au British-Museum de Londres, où il est visible, il fut un jour brisé d'un coup de canne par un fou. Une réparation habile reconstitua cette pièce, la plus belle de la verrerie antique avec le vase de Naples.

Le vase de Portland est un verre à deux couches superposées ; la première couche, qui est d'un bleu foncé, est enveloppé d'une couche de verre blanc opaque. Par un procédé d'usure probablement semblable au mode actuel de travail en ce genre, la couche du fond a été mise à nu de façon à former fond sur lequel se détachent en reliefs blancs des motifs décoratifs à personnages. L'ornementation se décompose en deux épisodes qu'on n'a pas encore interprétés d'une manière satisfaisante. Le premier comprend trois personnages principaux, dont une femme assise à terre, demi-nue, tenant un serpent ou un cygne; elle se tourne vers un homme qui s'avance. Un person-

nage barbu, une main au menton, l'autre derrière le dos, contemple la scène. En haut un amour qui vole. Dans le fond deux colonnes et deux arbres. Le second épisode comprend trois personnages dont, au milieu, une femme couchée dont la main laisse tomber à terre une torche enflammée. Telle est l'ornementation, d'un bel effet blanc sur bleu profond. Le vase n'a rien de particulier dans sa forme. Le goulot est large et accoté de deux anses qui partent de l'épaulement.

FIG. 418. VASE DE PORTLAND

L'admiration que suscita en Angleterre le vase de Portland exerça une grande influence sur les arts céramiques. Wedgwood en fit, en pâte de biscuit, des copies qui jouirent d'une grande vogue. Peut-être est-ce là ce qui lui donna l'idée des plaques à reliefs blancs sur fond bleu, plaques auxquelles il a donné son nom.

PORTOR. Marbre à veines jaune doré sur fond noir.

PORURE. Boursouflure dans la dorure.

POSTES. Motif d'ornementation courante, consistant en une suite d'enroulements semblables à des crêtes de flots terminées en volutes. C'est pour cette raison qu'on donne aussi aux postes le nom de flots.

POT (Jean et Nicolas le). Peintres-verriers de Beauvais au xvie siècle.

POT. Terme générique désignant des récipients de matière, de forme et de destination les plus diverses. Pot à anse, pot sans anse. Pot à fleurs, canette, hanap, etc. Les Barbman (*Voir* ce mot) sont des pots avec figure barbue plaquée sur l'épaulement.

FIG. 419. — POT A MASQUE

L'aiguière est une modification du pot. Le pot à eau (*Voir* fig. 206), est en somme, une modification moderne de l'aiguière, de même que la cuvette qui l'accompagne est une modification du bassin de l'aiguière ancienne. La Renaissance et le Moyen-Age se sont plus aux pots dits à surprise. Nos collections publiques en possèdent de nombreux échantillons; citons au Louvre, série H, n° 225, un pot à surprise en faïence. Le col et le couvercle adhérents sont à jour : le liquide circule dans l'anse creuse et passe de là dans un conduit caché dans le bord de l'orifice.

POT A FEU. Sorte de vase surmonté d'une flamme échevelée. Ces « pots à feu » sont caractéristiques de l'architecture du xviie siècle. On les plaçait de loin en loin sur les attiques.

POT A OILLE. Sorte de pièce d'argenterie de table, destinée à contenir un plat fort à la mode aux xviie et xviiie siècles et que l'on appelait *oille*. C'était quelque chose d'analogue à l'olla-podrida. Dans l'album de Pierre Germain on trouve plusieurs modèles de sortes de soupières désignées sous le nom de « pots à oille ».

POT-POURRI. Vase dont la destination est analogue à celle du brûle-parfum. Le pot-pourri était un vase à parfums, mais non à parfums provenant de la combustion de

matières. La forme de l'un et de l'autre était à peu près semblable. Au Louvre, brûle-parfum du XVIIe siècle, série C, n° 360. Il se composait d'un récipient comme un vase ordinaire et d'un couvercle percé de trous par lesquels se répandait l'odeur. La composition des parfums, essences, plantes odorantes, etc., était une opération compliquée pour laquelle on trouve des recettes fort longues dans les écrivains du XVIIIe siècle. Musée de Cluny, n°s 3619, 3630, pots-pourris en faïence de Marseille; n°s 3770 et suivants, pots-pourris en faïence de la fabrique de Sceaux.

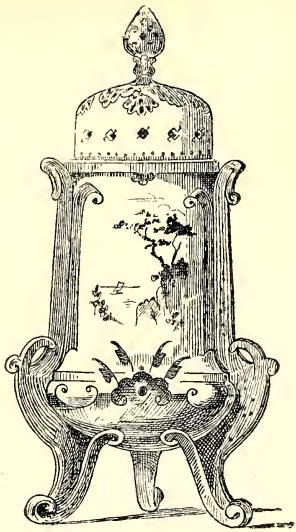


FIG. 420. — POT-POURRI

POTENCÉE (CROIX). Croix dont les croisillons sont terminés en forme de T.

POTERAT (LOUIS). Faïencier de Rouen, dans la deuxième moitié du XVIIe siècle.

POTERIE. Terme général sous lequel on désigne l'ensemble des produits céramiques.

Nous empruntons au *Traité des arts céramiques* de Brongniart la classification des poteries :

I. Poteries à pâte tendre, argilo-sableuse, calcarifère, généralement fusible au feu de porcelaine.	1° *Terres cuites* (briques, tuiles, carreaux céramiques, alkrazas, pots à fleurs, terres cuites) : pâte argilo-sableuse, surface mate; sans glaçure. 2° *Poteries lustrées :* — glaçure mince silico-alcaline. (Poteries étrusques et grecques). 3° *Poteries vernissées :* — glaçure plombifère (Avignon). 4° *Poteries émaillées* (*faïence commune, majoliques*) : — glaçure stannifère.
II. Poteries à pâte dure, opaque, argilo-siliceuse : infusible.	5° *Faïence fine* (terre de pipe) : pâte incolore; glaçure vitro-plombique. 6° *Grès-céramé :* — pâte colorée; sans glaçure ou avec glaçure silico-alcaline.
III. Poteries à pâte dure, translucide, argilo-siliceuse, alcaline, ramollissable.	7° *Porcelaine dure :* — pâte kaolinique; glaçure feldspathique. 8° *Porcelaine pâte tendre naturelle* (demi-porcelaine) : — pâte argilo-saline, phosphatique, kaolinique : glaçure vitro-plombique, boracique. 9° *Porcelaine pâte tendre artificielle* (dite « pâte tendre ») : — pâte marno-saline, frittée : glaçure vitro-plombique

POTERIE D'ÉTAIN. Nom de l'orfèvrerie d'étain. (*Voir* ÉTAIN.)

POTICHE. Vase de faïence ou de porcelaine chinoise ou japonaise, se composant d'une panse de forme le plus souvent canopique, mais avec un épaulement un peu

surélevé d'où part une gorge large, peu haute, coiffée d'un couvercle à bords plats débordants. Ce couvercle se compose généralement d'une calotte hémisphérique surmontée d'un amortissement en bouton ou du chien-de-fô. (*Voir* ce mot.) Les potiches sont classées plutôt d'après leur décoration que d'après leurs formes qui ne varient pas sensiblement. Potiche céladon, potiche craquelée, truitée, potiche mandarin, etc.

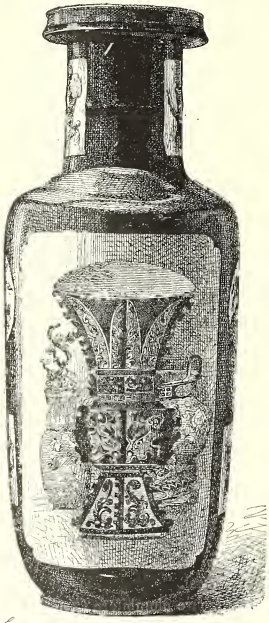


FIG. 421. — POTICHE CHINOISE

POU-DE-SOIE. Soie à gros grains irréguliers sans lustre, ni ramages.

POUCIER. Partie du loquet où on appuie le pouce pour ouvrir la porte.

POUDRIER. Récipient pour la poudre à sécher l'encre.

POUFF. Tabouret à siège rond, sans dossier, ni bras et, le plus souvent, tout en étoffe ou tapisserie.

POULAINE. (*Voir* CHAUSSURE.)

POURPOINT. (*Voir* COSTUME.)

POUSSAH ou **POUTAI**. Dieu de la céramique dans la mythologie chinoise. Poussah, d'après la légende, aurait surenchéri sur Palissy : un jour que son four manquait de combustible, ce dévoué potier se serait jeté dans le feu pour l'alimenter. C'est ce Poussah que représentent les MAGOTS. (*Voir* ce mot.)

POUYAT (LES). Céramistes français, le premier à Paris. Emile, petit-fils (1805-1892), à Limoges. Jean, à Limoges, marque J. P. sur L.

POZAY (JEAN DE). Miniaturiste français de Tours à la fin du XVe siècle.

POZZO (GIOVANNI). Artiste romain, graveur en médailles et auteur de portraits-médaillons en ivoire, au début du XVIIIe siècle.

PP, entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1791.

PPHA. Abréviation pour *propheta*, prophète dans les inscriptions latines (orfèvrerie religieuse, etc.).

PR. Monogramme du peintre-émailleur limousin Pierre Reymond. *Voir* Musée du Louvre, série D, n° 491.

PRASE. Synonyme de chrysoprase. (*Voir* ce mot.)

PRÉHISTORIQUE (ART). Période de l'art qui précède la période historique, c'est-à-dire celle dont on peut, à l'aide de documents écrits, établir l'histoire. La géologie s'occupe de la reconstitutton de la civilisation rudimentaire des époques préhistoriques qui composent ce qu'on a appelé aussi la « préhistoire ». Ces époques sont au nombre de trois, appelées « âges ».

1 Age de la pierre. (*Voir* PIERRE.)

2 Age du bronze. (*Voir* Bronze.)

3 Age du fer. (*Voir* Fer.)

Sauf quelques poteries curieuses, on ne peut citer, comme ayant une certaine importance au point de vue de l'art, que quelques gravures sur bois de renne représentant des rennes, des mammouths ou des combats d'animaux. Certains de ces spécimens

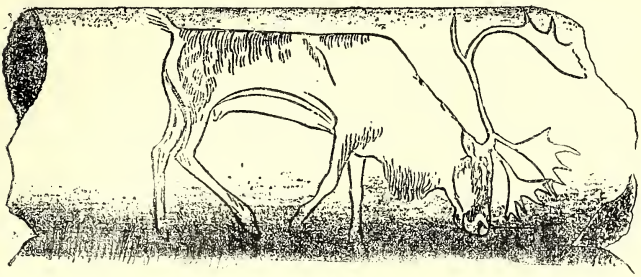


FIG. 422. — GRAVURE PRÉHISTORIQUE SUR BOIS DE RENNE

témoignent même d'un talent de dessin tel qu'on peut douter qu'ils remontent à une si haute antiquité.

PRÉSENTOIR. Sorte de couteau à lame très large et parfois carrée sur laquelle l'écuyer tranchant *présentait* aux convives les tranches de viande. La décoration du manche (incrustation) et de la lame (gravures, damasquines) suit le style régnant. Les présentoirs furent en usage pendant tout le moyen âge et même pendant la première moitié de la Renaissance. Voir au Musée du Louvre, série C, nos 296 et 297, deux présentoirs de cette dernière époque : leur longueur est d'environ 50 centimètres. *Voir* Tranchoir.

PRESTINO. Céramiste de Gubbio au xvie siècle.

PRÉT (Table de). Nom que l'on donnait à la table où l'on faisait l'essai. (*Voir* ce mot.) Ce mot fut employé dans ce sens jusqu'au xviiie siècle.

PRÉTEXTE. Toge blanche bordée d'une bande de pourpre (costume antique).

PREUX (Les neuf). Nom des neuf paladins que les romans de chevalerie firent pénétrer dans la décoration jusque pendant le xvie siècle. Ces paladins étaient Hector, Alexandre, César, David, Josué, Judas Macchabée, Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon. Les jeux de cartes actuels ont fait leurs « rois » des quatre premiers.

PRIAPE. Dieu des jardins et de l'amour sensuel, caractérisé par des attributs champêtres ou obscènes.

PRIE-DIEU. Sorte de chaise à siège bas sur lequel on s'agenouille et dont le dossier plus ou moins modifié se termine en haut par un pupitre. Ce pupitre parfois absent est remplacé par une sorte de bras transversal où s'appuient les coudes ou les mains de la personne.

PRIEUR (Barthélemy). Sculpteur, ciseleur français de la seconde moitié du xvie siècle. Une médaille de bronze, *Portrait de Marguerite de Valois* (Louvre, série C, no 54), lui est attribuée.

PRIEUR (L.). Dessinateur français de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Signait avec le titre de « sculpteur, ciseleur et doreur ». Parfois il ajoute à son nom le titre de « ciseleur du Roi ». Auteur de nombreux panneaux d'arabesques dans le style Louis XVI. A laissé également des modèles de vases, trumeaux, cheminées, meubles, carrosses.

PRIMATICE (Le). Peintre italien appelé en France par François Ier. Devint le directeur et l'inspirateur de ce centre artistique qu'on a appelé l'École de Fontainebleau. Nicolo dell' Abate collabora avec lui. Le Louvre possède de nombreux dessins de cet artiste qui eut une grande influence sur les arts décoratifs de son temps. La décoration de Fontainebleau fut son œuvre. Il fournit de nombreux cartons que l'on exécuta, notamment pour l'atelier de tapisserie établi à Fontainebleau.

PRIME. Sorte de cristal de roche coloré auquel on donne le nom de la pierre précieuse que rappelle sa couleur. C'est ainsi que l'on dit « prime d'émeraude » pour « prime couleur d'émeraude », etc.

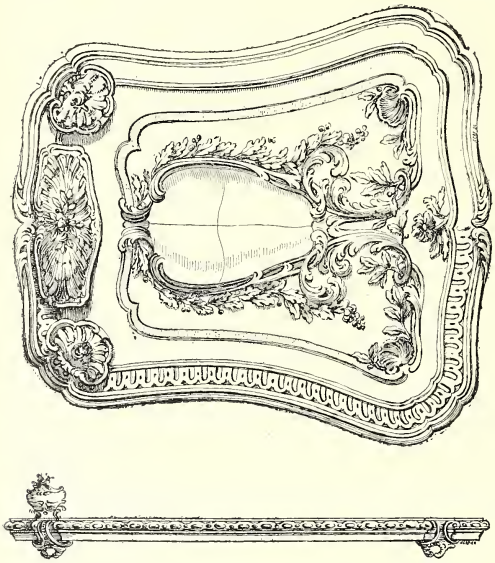


FIG. 423. — CADENAS AVEC PROFIL PAR PIERRE GERMAIN

PROFIL. Dessin représentant la coupe verticale d'un objet.

PROFILÉ. Se dit des pièces de fer à moulures en serrurerie.

PRONNER (Léo). Artiste de Nuremberg mort en 1630. Auteur de minuties exécutées à la loupe sur des matières dures. On cite de lui des noyaux de cerises où il sculptait une centaine de têtes.

PROSTYLE. Portique à colonnes.

PROUE. *Voir* ROSTRE.

PROVENZALE DA CENTO (Marcello). Mosaïste italien du XVIe siècle. On signale de cet artiste la décoration de la chapelle de la Vierge dans la basilique de Saint-Pierre, la figure du Père Éternel sous la voûte de la lanterne de la grande coupole. Provenzale fut également chargé de la décoration en mosaïque de la concavité de cette coupole où l'on voit le Christ, la Vierge, les Apôtres, un grand nombre de saints, et au-dessus les différents ordres des anges. Il se fit aider pour l'exécution de cette immense mosaïque par divers artistes.

PRUDHON (Pierre). Célèbre peintre français (1758-1823). Passa une époque de

sa vie à graver des vignettes, des billets de soirée, des en-têtes de lettres. L'influence de Prudhon fut grande sur les arts décoratifs. Il semble, bien que tard venu, résumer en lui la grâce néo-grecque du style Louis XVI. Ce fut à lui que le style de l'Empire dut le peu qui lui resta de l'amabilité de l'époque précédente, reste qui apparaît çà et et là à travers la froideur empesée dominante. Ses Amours à l'espièglerie naïve, ses Nymphes adolescentes à la candeur douce et bonne ont un charme sans pareil. Cet artiste fut plus qu'un talent, il fut un tempérament.

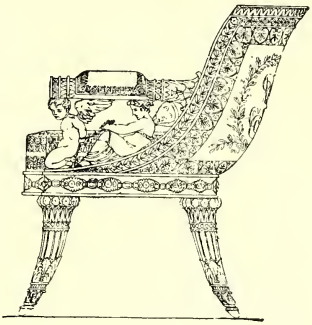


FIG. 424. — FAUTEUIL EMPIRE, PAR PRUDHON

PS. Monogramme qui sert de marque à la faïence italienne de Cafagioli au XVIe siècle. (*Voir* CAFAGIOLI.) Musée de Cluny, marque PS sur une faïence de cette fabrique, n° 2816.

PSEUDO-AGATE. Jaspe agate.

PSEUDO-AMÉTHYSTE. Spath fluor violet.

PSEUDO-BÉRYL. Quartz hyalin verdâtre.

PSEUDO-CHRYSOLITHE. Péridot.

PSEUDO-ÉMERAUDE. Quartz hyalin vert.

PSEUDO-GRENAT. Quartz hyalin orangé.

PSEUDO-TOPAZE. Quartz jaune.

PSYCHÉ. Personnification de l'âme humaine dans la mythologie païenne gréco-romaine. Cupidon l'aima; mais, caché dans l'ombre de la nuit, il ne s'était jamais laissé voir par elle. Psyché curieuse voulut voir son amant endormi : une goutte d'huile tombée de la lampe réveilla le dieu qui s'enfuit pour toujours. L'art antique (camées, intailles) représente Psyché avec des ailes de papillon. Les pendules de l'époque Empire (XIXe siècle) ont fréquemment pour sujet en bronze doré mat Psyché et l'Amour.

PSYCHÉ. Meuble dont la partie principale est une grande glace mobile sur deux pivots latéraux entre deux colonnes formant cadre. Les glaces des psychés sont le plus souvent de la hauteur d'une personne. elles ont la fonction de la glace de l'armoire à glace qui les a remplacées. La psyché était un meuble très en vogue à l'époque du style Empire.

PUCCINI (ANDRÉA). Orfèvre italien du XIVe siècle. On admire de cet artiste des candélabres d'argent, enrichis d'émaux, à la cathédrale de Pistoia.

PUCCINO LIPPI RAPE. Orfèvre italien du XIIIe siècle. Auteur d'un grand encensoir d'argent pour Saint-Jacques de Pistoia.

PUCCIO ou **PUCCI** (ANDREA). Orfèvre italien du XIIIe siècle. Auteur, avec son frère et associé TALLINO, d'un calice pour Saint-Jacques de Pistoia et d'un retable d'argent avec figures de la Vierge et des douze Apôtres.

PULIDORO. Peintre et modeleur de Pérouse, au XVIe siècle (portraits en stuc).

PULL. Céramiste français (1810-1889), célèbre par ses merveilleuses imitations de Palissy.

PULVÉRIN. Sorte de poire à poudre qui servait à charger le mousquet et le

pistolet. Il semble que l'on ait surtout désigné par ce mot la petite poire à poudre à amorcer.

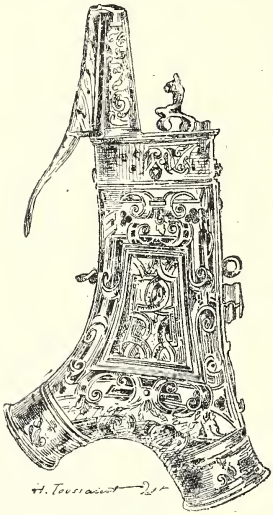


FIG. 425. — PULVÉRIN EN IVOIRE

PUPITRE. Meuble dont la partie essentielle est un plan incliné, destiné à supporter le livre ouvert. Le lutrin était une forme de pupitre dressé sur un pied et mobile sur un pivot. L'ange ou l'aigle aux ailes ouvertes étaient le motif sculpté ou ciselé (bois ou métal) le plus ordinaire. On donnait le nom de « roue » ou de « roue d'estude » au pupitre de forme circulaire.

PURPURINE. Bronze moulu appliqué en vernis

PYLÔNE Forme architecturale caractéristique du style égyptien. Le pylône est un prisme quadrangulaire, modifié en ce sens que ses quatre faces sont inclinées l'une vers l'autre.

PYTHÉAS. Ciseleur orfèvre grec du Ier siècle avant l'ère chrétienne (?), cité comme l'auteur d'une coupe ornée de figures en relief représentant Ulysse et Diomède volant le Palladium. On dit également qu'il aimait à emprunter ses motifs décoratifs à la vie domestique : il les traitait avec une finesse telle qu'il était impossible de les mouler ou de les copier.

PYTHON. Serpent fabuleux que tua Apollon. Cet épisode est fréquemment représenté sur les camées ou intailles antiques.

PYXIDE. Petite cassette ordinairement rectangulaire avec couvercle. Elle avait la fonction de l'écrin chez les anciens qui, après l'avoir fabriquée surtout en buis, en firent de toutes matières (incrustations, ivoire, or ou argent ciselé). On s'en servait pour mettre les offrandes aux dieux. « Dans les jeux que l'empereur donna au Champs de Mars, il déposa sa première barbe au milieu de la cérémonie religieuse, l'enferma dans une pyxide d'or enrichie de pierres précieuses et en fit l'offrande à Jupiter Capitolin. » (Suétone, *Néron*, 12.)

Au moyen âge, la pyxide fut l'origine du tabernacle et du ciboire. Elle avait la même fonction. C'était une sorte de boîte où l'on enfermait l'hostie consacrée : on lui donna souvent la forme d'une colombe (oiseau messager du salut). De modification en modification, la pyxide est devenue la cavité formée d'un double disque placé au milieu de l'ostensoir. *Voir* fig. 376.

Q

Q, entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1768.

Q couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la corporation des maîtres-orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les 23 ans, sauf quelques irrégularités. C'est ainsi que **Q** désigne :

1685 — 1686
1709 — 1710
1732 — 1733
1756 — 1757
1779 — 1780

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet, date de l'élection des maîtres-gardes.

Q. Lettre monétaire de Chalon-sur-Saône (1539-1572?) — Narbonne (1700-1710) — Perpignan (1710-1837).

QQ, entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1792.

QUADRATURE. Parfois synonyme de fresque. Les « quadratoristes » sont les peintres de fresque ou d'arabesques en général.

QUADRIGE. Char antique à deux roues et quatre chevaux de front.

QUADRILLAGE. Pavement composé de carreaux égaux justaposés et de deux couleurs qui alternent

QUADRILLÉ. Décor géométrique formé par des lignes parallèles coupant, à angle droit ou aigu, d'autres parallèles de façon à former un treillis à mailles losangées ou rectangulaires. La faïence rouennaise a souvent des fonds quadrillés, notamment sur les talus de ses plats et de ses assiettes : ces quadrillés sont comme des réseaux de fonds entre les rinceaux qui les bordent. Voir au Musée de Cluny un plat à talus quadrillé, n° 3181.

QUARDERONNÉ. Se dit d'un angle métamorphosé en quart de rond.

QUARRE (Jean). Verrier d'Anvers au XVIe siècle Fut appelé en Angleterre par la reine Élisabeth pour fonder une manufacture de verrerie et de glaces.

QUART DE ROND. Moulure convexe dont le profil donne une courbe égale à un

FIG 426. — QUART DE ROND DÉCORÉ D'OVES

quart de cercle, d'où le mot. Le quart de rond concave est un cavet. (*Voir* F et Q,

et fig. 225). C'est sur le quart de rond que l'architecture classique place les oves et les langues de serpent.

QUART DE ROND. Moulure qui termine et entoure le pied du flambeau.

QUARTIER. Partie d'un écu divisé en quatre par deux lignes, l'une verticale, l'autre horizontale, se coupant au milieu (blason).

QUARTZ. Silex ou pierre siliceuse. Le cristal de roche est un quartz limpide. Le quartz hyalin est un quartz d'aspect vitreux. L'améthyste, la calcédoine, l'agate, la cornaline, l'onyx, les jaspes, l'opale, sont de la famille du quartz. Consulter l'article PSEUDO.

QUATREFEUILLE. Petite rosace évidée à quatre découpures lobées égales. C'est une métamorphose du trèfle. Le quatrefeuille apparaît dès le XIIIe siècle. Vers le XIVe siècle ses quatre lobes se modifient : l'angle remplace la courbe et le quatrefeuille se découpe parfois en une sorte de croix grecque dont les croisillons, à côtés d'abord parallèles, se rabattent au bout de façon à former une pointe.

QUATTROCENTO. Mot italien par lequel on désigne souvent la période du XVe siècle qui débute en 1401, d'où le nom. C'est la période des précurseurs de la Renaissance. Le « quattrocento » vient après le « trecento » et précède le « cinquecento », qui est le XVIe siècle, la Renaissance proprement dite.

Le « quattrocento » est l'époque du grand mouvement qui a à sa tête Donatello et Ghiberti. Brunelleschi, Pollajuolo lui appartiennent. L'art s'émancipe et se rapproche de la nature en se délivrant tout à fait du symbolisme byzantin. C'est le temps des merveilles du *Baptistère* de Florence La céramique peut citer les terres cuites émaillées de Luca Della Robbia. La *Majolique* de Pésaro est célèbre. L'émaillerie translucide sur reliefs donne de nouvelles ressources à l'orfèvrerie. Venise est renommée pour ses verreries. L'armurerie se décore d'austères et sévères cannelures parallèles. La glyptique sort de son long sommeil. Le mobilier s'enrichit grâce à l'art de la marqueterie qui peut citer les noms de Giuliano et de Benedetto da Majano, l'oncle et le neveu.

QUENOUILLE. Le moyen âge et la Renaissance ont déployé un grand luxe d'ornementation jusque sur les objets de la destination la plus vulgaire. La quenouille avait été connue des anciens. Aux noces, chez les Romains, les servantes de la mariée la suivaient, tenant une quenouille, un fuseau et de la laine pour lui rappeler que l'occupation principale de la femme était de filer la laine. L'empereur Auguste ne porta jamais que des vêtements dont la laine avait été filée par sa femme ou ses filles. Une superstition empêchait de se servir de la quenouille dans les champs : le mouvement des fuseaux, d'après une croyance populaire, nuisait à l'abondance des récoltes et à leur maturité. On donnait à l'épousée le nom de Caia en souvenir de Caia, femme de Tarquin l'Ancien, qui avait été une bonne fileuse. La quenouille et le fuseau de cette Caia étaient conservés dans le temple d'une divinité sabine appelée Sangus. C'est dans l'*atrium* que les femmes filaient.

Un bas-relief du forum de Nerva montre une femme romaine filant avec une quenouille et un fuseau. La forme ne diffère pas de celle des quenouilles du moyen âge.

La quenouille garda ce rôle symbolique au moyen âge. Elle était un cadeau de noce qui figurait dans les coffres de mariage. Filer était l'occupation des nobles châtelaines, comme on peut le voir dans une tapisserie du Musée de Cluny (n° 6137). La quenouille, dans le blason, indique la ligne féminine. Les sculptures, les incrustations

d'ivoire et de marqueterie en étaient les ornements les plus fréquents. Les sujets sculptés étaient en rapport avec la destination du cadeau nuptial : c'étaient des épisodes amoureux empruntés aux chansons de geste ou aux fabliaux; ou bien on y sculptait quelque sujet religieux emprunté à la Bible et où le personnage principal était une femme. Le xve siècle paraît avoir été l'époque d'apogée de la quenouille. La broderie succéda à l'occupation de filer. (Voir au Musée de Cluny les n°s 7231 et suivants.)

QUENOUILLE. Attribut de Clotho, l'une des Parques.

QUENOUILLES. Sortes de colonnes très élevées, élancées, qui partant des coins du lit portent le baldaquin dans le lit dit « lit à quenouilles ». (*Voir* Lit.)

QUEVERDO. Ornemaniste français (1740-1797). Style Louis XVI.

QUILLON. Partie de la poignée de l'épée qui forme une ligne transversale au-dessous de la poignée proprement dite. Les quillons terminés par un gland fixe ou petit pommeau sont parfois recourbés en sens inverse. La *branche* courbe qui partant du pommeau recouvre le dos de la main empoignant l'épée, aboutit à la jonction des quillons. Avant l'apparition de cette branche, la poignée ne se composait que de la poignée proprement dite avec son pommeau et formant croix avec les quillons droits ou recourbés tous deux vers le bas. Les épées de l'époque romano-carlovingienne sont en forme de glaives allongés à quillons droits. Au xve siècle, les quillons affectent surtout la forme en S. Dans les armes orientales les quillons sont souvent absents ou remplacés par deux appendices rabattus vers la lame et assujettissant plus fortement celle-ci dans le fourreau. Vers la fin du xve siècle apparaît la branche rejoignant le pommeau et couvrant le dos des doigts. Cette branche laisse le plus souvent subsister le double quillon; parfois elle supprime celui qui est de son côté, et l'autre n'est plus que le prolongement de la branche, comme dans les sabres actuels.

QUIMPER (Finistère). Centre de céramique au xviiie siècle. Faïences à fonds blancs peu limpides et comme tirant sur le gris. (1690-1794).

QUINTEFEUILLE. Découpure à cinq lobes. Ce motif décoratif, gothique, subit les mêmes modifications que le quatrefeuille.

R

R, entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1759.

R couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque; c'est le poinçon de la corporation des Maîtres-Orfèvres de Paris. Ce poinçon revient tous les 23 ans, sauf quelques irrégularités. C'est ainsi que **R** désigne :

1686 — 1687
1710 — 1711
1733 — 1734
1757 — 1758
1780 — 1781

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet, date de l'élection des Maîtres-Gardes de la corporation. (*Voir* le mot Poinçons.)

R. Lettre monétaire de Villeneuve-Saint-André, 1539-1572; Nîmes, 1655-1658; Orléans, 1700, jusqu'à l'an VIII (?).

R couronné. Lettre monétaire de Rome, 1811-1814.

R avec le lis. Lettre monétaire de Gand, 1815.

RABAT. Sorte de col-cravate débordant et plat, pendant sur le haut de la poitrine. On n'appelait ainsi que le col à dentelles, mais on lui donna vite le sens de col de toile fine empesée. Le rabat de dentelles était le « rabat de point » (XVIIe siècle).

RABAT. Liqueur gommée employée aux Gobelins dès le XVIIe siècle pour foncer, brunir, « rabattre » le ton des couleurs.

RABATTUE (Arme blanche). Se dit des épées, sabres, etc., qui n'ont ni pointe ni tranchant utiles.

RABULA. Miniaturiste du VIe siècle. Cet artiste était un religieux du monastère de Saint-Jean, qui se trouva relégué dans un couvent de Zagba, en Mésopotamie. Là, il exécuta l'ornementation d'un livre, ou plutôt le livre même, écriture et miniatures, qui contient les quatre Évangiles en syriaque et qui appartient à la Bibliothèque Laurentienne de Florence. Ce précieux manuscrit porte la date de 586.

RACINE. Partie du bois qui, dans le buis, l'orme, etc., fournit à l'ébénisterie de beaux ramages et de belles *loupes*.

RACINE. Marbrure en forme de racines sur les cuirs des reliures. Un livre relié en veau racine.

RACINES (Boîte A). Boîte de toilette au XVIIIe siècle (fig. 427).

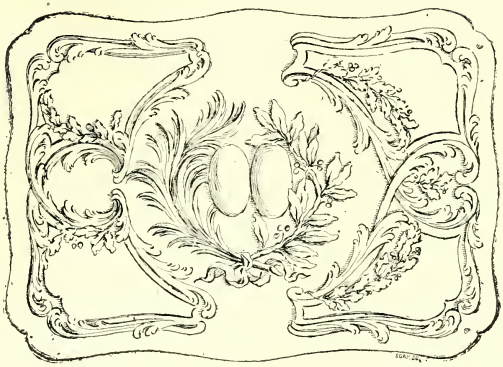


FIG. 427. — DESSUS DE BOITE A RACINES PAR PIERRE GERMAIN (STYLE LOUIS XV

RACLOIR. Sorte de heurtoir formé d'une roue frottant sur une partie de fer à dents de scie.

RADIALE (Couronne). Couronne ornée de pointes en forme de rayons. On appelle encore nimbe radial ou radié un nimbe où sont inscrits des rayons. (*Voir* Nimbe.)

RAEREN, près d'Aix-la-Chapelle (Allemagne). Centre important de céramique aux XVIe et XVIIe siècles. Emens, Kannenbecker, Balden-Mennicken et Jean Allers, sont les potiers les plus connus. La production a consisté en cruches, gourdes, canettes en grès, le plus souvent montées en étain. Le gris-brun prédomine. On donne le nom de « blauwerk » aux pièces où se mêlent le gris et le bleu. La décoration comprend surtout les écussons armoriés, des épisodes bibliques commentés par des inscriptions latines ou allemandes. « En vidant ce pot, pensez à Dieu ! » lit-on sur un grès du Musée de Cluny, n° 4028. Voir à ce même musée la série des grès de Raeren, sous les nos 4023 et suivants jusqu'à 4037.

RAFAELLO (Fra) de Brescia. Célèbre marqueteur du XVIe siècle.

RAISIN. Le raisin et la vigne entrent dans l'art décoratif avec le christianisme et l'art byzantin. Les anciens avaient souvent donné aux bijoux la forme de grappe de raisin, et la salle des Bijoux, au Musée du Louvre, possède, sous le n° 105, une boucle d'oreille en or, gréco-étrusque, qui affecte cette forme. On a trouvé également des fioles de verre antiques, fioles à parfums qui ont cette forme. Au Musée de Cluny il y en a plusieurs sous les nos 8064 et suivants. Mais c'est seulement comme forme, et non comme symbole, que la grappe de raisin figure dans l'art.

Le christianisme lui a donné une grande place dès l'époque byzantine. Dans la décoration du siège de Maximien à Ravenne est représentée une vigne chargée de raisins : ses rameaux partent du vase mystique et forment des enroulements à médaillons où sont des animaux qui mordent aux grappes. La grappe de raisin était une allusion empruntée à la Bible : elle rappelait la grappe que coupèrent au pays de Chanaan les émissaires de Moïse. Le raisin est un des rares fruits qui figurent dans la

sculpture gothique. Plus tard, le raisin fut le symbole du vin dans l'Eucharistie comme le blé y était le symbole du pain. C'est pourquoi les ostensoirs sont, le plus souvent, ornés de raisins et de blé. (*Voir* fig. 376.)

RAKU. Poterie japonaise, fabriquée à Kiôto dès le milieu du XVIe siècle. Ce centre de céramique fut fondé par le Coréen Ameya. Le mot Raku n'est ni le nom du fabricant, ni le nom du pays d'origine: c'est le mot qui figurait sur un cachet donné à Ameya par un taïcoun, son protecteur. Ce mot signifie « plaisir ». La poterie Raku se nomme aussi Juraku. Les descendants du fondateur, Ameya, exercent encore la même industrie. (*Voir* article AMEYA.)

RAMBERT (JEAN). Décorateur français (1819-1870).

RAMEL (BÉNÉDICT). Orfèvre français du XVIe siècle. On cite de cet artiste, d'après les *Comptes de* 1538, un portrait en or du roi François Ier

RAMIE. Plante textile importée de Java et que, vers 1860, on a employée pour rivaliser avec le coton. « Les fibres de cette plante, savamment décortiquée, extrêmement résistantes, souples et soyeuses, mélangées avec d'autres matières, produiraient un genre d'étoffe dont nos fabricants de tapis et de tissus d'ameublement pourraient tirer un excellent parti... » (Rapport du Jury international de l'Exposition de 1878 : Fabrication des tapis, etc.).

RAMPANT. Se dit de tout plan incliné, et particulièrement des deux pentes latérales d'un fronton ou d'un pignon, dans l'architecture et dans les œuvres d'art décoratif (orfèvrerie, meuble) de forme architecturale. Le plus ou moins d'inclinaison du rampant est déjà caractéristique de telle ou telle époque (*Voir* le mot PIGNON). Les rampants du fronton antique portaient à leur extrémité inférieure des acrotères ainsi qu'au point de leur jonction. Les rampants byzantins et romans, plus inclinés que les rampants antiques, forment, avec la ligne idéale qui joindrait leur base, un triangle équilatéral. Les rampants gothiques se réunissent de façon à former un angle plus aigu : ils n'encadrent plus l'arc en demi-cercle du plein cintre, mais l'arcade plus étroite et plus haute de l'ogive caractéristique. Le style gothique flamboyant au XVe siècle orne les rampants de feuilles retroussées appelées *crochets*. La Renaissance, en donnant à ses meubles des aspects de façades architecturales, les couronne par des frontons dont les rampants prennent des formes fantaisistes. Le fronton dit brisé est parfois composé de deux rampants curvilignes se retroussant en volutes rentrantes à leur extrémité supérieure. Sur ces rampants s'accoudent ou s'adossent des personnages sculptés mythologiques ou allégoriques. Après la Renaissance et le Louis XIII, les rampants disparaissent du meuble avec les frontons.

RAMPANT. Plan incliné formant glacis sur un socle gothique.

RAMPANT. (Blason) se dit de l'annimal, lion, etc., figuré debout. Le contraire est « passant ».

RAMPE. Sorte de balustrade à hauteur d'appui qui suit l'ascension de l'escalier. La rampe peut être de pierre, de bois ou de métal, et son ornementation est d'autant plus ajourée que la matière est plus dure. Si les rampes de pierre sont plus massives que celles de bois, cela tient à ce que, malgré sa dureté, la pierre ne saurait se prêter à des découpures qui compromettraient sa solidité. Le Moyen-Age, avec ses escaliers étroits, le plus souvent enfermés dans les tourelles, avait le mur même pour remplacer la rampe. Une rampe de style roman ou gothique suivrait dans la forme de sa décoration les mêmes évolutions que la balustrade. Aux XIIe et XIIIe siècles, de petites arcades

plein cintre ou trilobées se juxtaposent. Au XIIIe siècle, ces petites arcades sont ogivales et portent en leurs tympans de petites découpures en trèfles ou en quatrefeuilles. Au XIVe siècle, les arcades à colonnettes ou nervures sont plus rares : elles font place à des ajours polylobés dont les éléments sont plus petits et plus répétés. Le XVe siècle voit arriver les découpures ou ondulations de flammes contournées auxquelles le gothique flamboyant doit son nom.

Les rampes en bois au XVIe siècle affectent toutes les caractérisques ornementales du style de la Renaissance. Personnages mythologiques ou fantastiques, mascarons

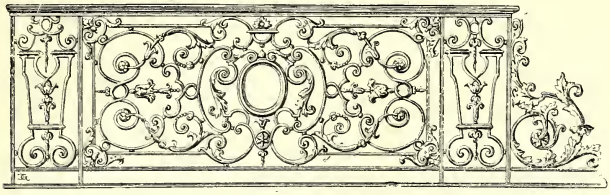


FIG. 428. — RAMPE (MOREAU FRÈRES)

grimaçants, rinceaux, fleurs, devises, écussons, balustres font des rampes sculptées de cette époque un véritable monde vivant et grouillant.

La serrurerie, aux XVIIe et XVIIIe siècles, a forgé de belles rampes d'une allure sévère, à rinceaux largement déroulés, formant des motifs décoratifs interrompus de distance en distance par des panneaux plus étroits formant arrêts. Les fleurons, les feuillages, les culots, des combinaisons parfois losangées et treillissées en sont les éléments principaux. L'absence de symétrie et l'impossibilité de trouver la répétition renversée d'un même motif des deux côtés de l'axe médian, caractérisent l'époque et le style Louis XV Avec le Louis XVI la serrurerie des rampes est plus grêle, plus menue, mais l'ovale et la ligne droite prédominent dans des ensembles plus tranquilles, moins tourmentés. Les vases, les guirlandes tombantes sont les motifs typiques.

RANSON. Ornemaniste, sous Louis XVI, a travaillé pour Aubusson et Lyon (fleurs).

RAOUL. Orfèvre français du XIIIe siècle. Orfèvre en titre de Saint-Louis. Le talent de cet artiste fut en outre honoré par des lettres de noblesse que lui conféra Philippe le Hardi en 1270. On lui attribue les magnifiques bas-reliefs d'argent dont fut couvert, par ordre de Philippe, le cercueil de pierre de Saint-Louis

RAPE A TABAC. *Voir* TABATIÈRE.

RAPHAEL CIARLA. Céramiste italien du XVIe siècle, élève d'Orazio Fontana et cité parmi les plus célèbres artistes de la seconde époque de la peinture sur majolique.

RAPHAEL SANZIO. L'illustre peintre (1483-1520) fut aussi un grand décorateur. Dans les peintures architecturales, dont il orna les palais des papes, se fait jour la véritable arabesque avec son monde fantastique. La mythologie païenne est mise à contribution pour servir de cadre à des compositions religieuses chrétiennes. Jean d'Udine collabora avec son maître et ami. Raphaël fut également chargé de dessiner les cartons destinés à être reproduits en tapisserie. Ces cartons appartiennent à l'Angleterre

et figurent au Musée de South Kensington de Londres. Charles Ier les acquit sur les conseils de Rubens. Louis XIV essaya vainement de les acheter à Charles II. Ils ont orné longtemps une salle spéciale du château royal de Hampton-Court.

Vers 1515, Léon X commanda aux ateliers de Bruxelles de tisser les *Actes des Apôtres* d'après les cartons de Raphaël. Le travail fut fait en plusieurs années sous la direction de Pierre Van Aelst et du peintre Bernard Van Orley. L'admiration excitée par cette œuvre « plutôt divine qu'humaine » au témoignage de Vasari ne fut pas pour peu dans le mouvement qui dévia la tapisserie et la lança dans la rivalisation avec les effets de la peinture. La suite formait dix pièces : la *Pêche miraculeuse*, la *Guérison du paralytique*, le *Supplice de saint Étienne*, la *Vocation de Saint-Pierre*, la *Conversion de saint Paul*, *Saint Paul en prison*, *Saint Paul à l'Aréopage*, la *Cécité d'Elymas*, la *Mort d'Ananie*, le *Sacrifice de Lystra*. Après avoir disparu de Rome pendant le sac de la ville par le connétable de Bourbon, ces tapisseries furent retrouvées à Lyon. Volées lors de la Révolution, elles furent réintégrées au Vatican.

Les cartons servirent à tisser des répétitions de la même suite, qui sont à Madrid, à Dresde et à Berlin. La fabrique de Mortlake en Angleterre, au XVIIe siècle, tissa également d'après les Raphaël une suite des *Actes des Apôtres*, dont, croit-on, Van Dyck aurait dessiné les magnifiques bordures en arabesques. Ces dix tapisseries sont au Garde-Meuble de France, qui en a exposé six au Palais de l'Industrie en 1883.

RAPIÈRE. Longue épée dont la poignée porte sous les quillons une sorte de calotte hémisphérique trouée. Ces trous avaient pour fonction d'arrêter et d'empêcher la pointe de l'arme de l'adversaire.

RAPP (C.). Sculpteur (cire et ivoire) du commencement du XVIIIe siècle, signalé pour ses médaillons.

RAPPOINTIS. Terme générique sous lequel on désigne les menus détails des ouvrages de serrurerie.

RAS. Nom donné aux étoffes sans poil aux XVIIe et XVIIIe siècles.

RASSES. Perles de verre, de peu de valeur.

RATEAU. Fréquent dans la décoration du style Louis XVI.

RATELIER. Nom que l'on donnait (XVIIe siècle) à des colliers formés d'une rangée de perles.

RATIONAL. Morceau d'étoffe carré orné de douze pierres précieuses et qui figurait sur la poitrine du grand prêtre des Hébreux. C'était un PECTORAL. (*Voir* ce mot.)

RATISBONNE (BAVIÈRE). Centre de céramique (terres cuites) dès le début du moyen âge. Grès pendant tout le moyen âge : Jérôme Hoppfer, au XVIe siècle, est le nom le plus connu parmi les potiers de Ratisbonne dans ce genre de céramique.

RATTI (AGOSTINO). Céramiste de Savone au commencement du XVIIIe siècle.

RATURE. *Voir* ESSAI (2).

RAUX. Bijoutier-émailleur français du XVIIIe siècle. Auteur de deux petits tableaux d'émail représentant, l'un le *Triomphe de Jupiter*, et l'autre la *Comédie italienne*. Musée de Cluny, nos 4760 et 4761. Une pancarte imprimée collée au revers de la première de ces pièces contient l'adresse et le prospectus de ce bijoutier, qui « invente tous les ans des nouveautés pour les étrennes ».

RAVENNE (ITALIE). Devint la rivale de Rome et la résidence des empereurs d'Occident, après le partage de l'empire. Ville très riche en monuments de la période byzantine, parmi lesquels le Baptistère, qui date du VIe siècle de l'ère chrétienne, et

l'église Saint-Vital de la même époque. Dans le chœur de cette dernière église sont les célèbres mosaïques byzantines représentant Justinien et sa cour et l'impératrice Théodora. Notre figure 353 donne le dessin de la première de ces œuvres du VIe siècle.

RAVIER. Petit plat oblong et très creux (faïence ou porcelaine) en forme d'écuelle et destiné à contenir les hors-d'œuvre.

RAVRIO (Ant.-And.). Fameux ciseleur et fondeur parisien (1739-1814).

RAYONNANT (Décor). Se dit particulièrement du décor des objets circulaires, plats, etc., lorsque les motifs décoratifs qui partent du bord convergent et sont comme *pointés* vers le centre du plat. Plat en faïence de Rouen à décor rayonnant à lambrequins.

RAYONNANT (Style). Deuxième période de l'art ogival qui succède au style ogival primaire à lancette et précède le style ogival flamboyant ou fleuri. Le style rayonnant domine au XIVe siècle. Pour ses caractéristiques consulter l'article Ogival.

RAYONNE. Se dit des têtes ornées de rayons sur les médailles.

RÉAUMUR. *Voir* Porcelaine de Réaumur.

REBEC. Sorte de violon à trois cordes (depuis le moyen âge jusqu'au XVIIIe siècle).

RECHAMBAULT ou Rechambeau. Peintre-verrier français du XVIe siècle. Auteur, avec Pierre Pénicaud, d'un grand vitrail, représentant la cène, pour la confrérie du Saint-Sacrement.

RÉCHAMPI. Se dit des reliefs ou des dessins qui se détachent sur un fond par l'opposition des couleurs. On dit aussi *échampi*. Exemple : Moulure dorée réchampie blanc, c'est-à-dire moulure dorée se détachant sur un fond blanc.

RÉCHAUD. Sorte de plat haut sur pieds, à double fond ou avec un réservoir à combustible placé au-dessous pour tenir au chaud les mets servis sur la table. Les anciens Latins connaissaient, sous le nom de circulus, un plat circulaire haut sur pieds, qui avait la même forme et la même fonction. Le *focus* désignait un réchaud cylindrique d'assez grandes dimensions, que l'on portait sur la table ; le mets y était introduit par le haut. C'était une sorte de fourneau.

On appelle également réchauds les brasiers ou braseros employés chez les anciens et actuellement en Orient, pour chauffer les appartements. Les chauffe-mains, chauffe-pieds, chaufferettes sont des ustensiles analogues aux réchauds. (*Voir* Chauffe-mains et Chaufferette.)

RECROISETÉ. Se dit des croix dont l'extrémité de chaque croisillon se termine elle-même par une autre petite croix.

REDAN ou **REDENT**. Se dit des ressauts qui forment escalier sur les deux rampants du pignon à redan. (*Voir* Pignon.)

REFLETS MÉTALLIQUES. Reflets très brillants, tons auréo-cuivreux chatoyants de certaines couleurs dans la décoration émaillée des faïences. Ces reflets, dus à la composition chimique de l'émail, rappellent les effets éclatants du paillon. C'est à eux que les faïences hispano-moresques (Malaga, Baléares, Valence, Manisès, etc.) doivent leur nom d' « œuvres dorées », sous lequel on les désigna. Ces reflets métalliques ne sont pas absolument caractéristiques de la fabrication musulmane. On en rencontre également en effet dans la décoration des majoliques italiennes de Déruta (Musée de Cluny, nos 2823, 2826), de Gubbio (même musée, nos 3004, 3016), et surtout de Pesaro (même musée no 2873, etc.).

RÉGENCE (Style). Entre le style Louis XIV et le style Louis XV se place un style

qu'on pourrait appeler style de transition, s'il n'avait ses caractéristiques très franches et très décidées : c'est le style de la Régence. Il domine aux environs de 1720 et les dates historiques entre lesquelles on borne son règne sont celles de la Régence elle-même (1715-1723); mais il dura encore assez longtemps après la dernière de ces dates.

La mort de Louis XIV a été le signal d'une détente générale. Au ton empesé, à l'étiquette tyrannique du règne précédent, succède l'excès contraire, une tendance exagérée à l'abandon, au relâchement Les rapports sociaux, les mœurs même se ressentent de ce mouvement universel. Les tentatives financières de Law et de la Banque des Indes Occidentales amènent de brusques changements dans les fortunes. C'est le temps où règnent dans la société les financiers et les traitants : cette ascension des classes moyennes par la toute puissance de l'argent remonte d'ailleurs plus loin encore. La comédie s'est déjà emparée de l'homme du jour et Lesage, en 1708, a peint le financier

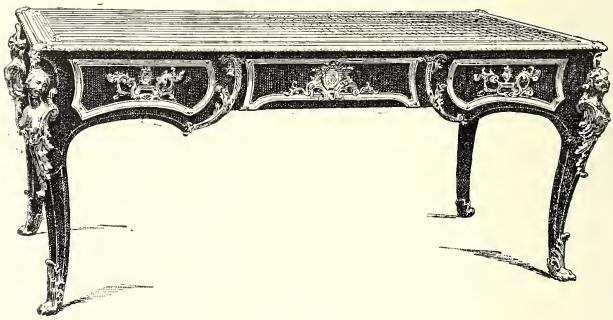


FIG. 429 — TABLE DE STYLE RÉGENCE

sous les traits de son Turcaret. Partout ce ne sont que parvenus coudoyant les grands seigneurs dont ils dépassent la munificence. Les richards, eux aussi, jouent aux Mécènes : ils protègent un peu tout, artistes de tout genre, théâtres et arts. De nombreux hôtels particuliers se construisent dans Paris, et aux environs ce ne sont que des villégiatures somptueuses. Le pinceau et le ciseau des plus grands artistes sont mis à contribution. On recherche le luxe des intérieurs, les aménagements heureux et le confort de la vie intime. Voltaire en fait la remarque. Il s'écrie : « A voir l'aisance des particuliers, ce nombre prodigieux de maisons agréables bâties dans Paris et dans les provinces, cette quantité d'équipages, ces commodités, ces recherches qu'on nomme luxe, on croirait que l'opulence est vingt fois plus grande qu'autrefois. » L'architecte Robert de Cotte (1656-1735) est à la tête de cette révolution dans l'architecture.

Le style décoratif qui naît dans ce milieu n'a plus la raideur du style Louis XIV, et n'a pas encore la fantaisie capricieuse du style Louis XV. Il garde cependant une certaine correction, un aspect de solidité qui a quelque chose de sérieux, sinon de sévère. D'ailleurs, le style Louis XIV ne s'était pas conservé, sans concession, dans sa majesté rengorgée. Au commencement du XVIIIe siècle, le style, qu'on pourrait appeler

MODERN STYLE

BONVALLET. — Écran.

le style Bérain (*Voir* ce mot) avait apporté dans la décoration plus de légèreté que le style de Lebrun. L'ornementation s'était faite plus aérée, moins massive, plus spirituelle. On rencontre déjà dans les estampes de ce dessinateur bien des passages, bien des motifs où se sent, où se déchiffre le futur style de la Régence. La réaction contre le Louis XIV s'était déjà manifestée en Angleterre, en avance sur l'art décoratif français. Chez nos voisins, le style Louis XIV avait été encore plus redondant que chez nous; aussi la réaction se fit-elle sentir plus tôt. Ce que nous appelons le style Régence se retrouve dans l'art anglais sous le nom de style de la reine Anne (*Voir* ce dernier mot). Il a ses fervents de l'autre côté du détroit, comme le style de la Régence a les siens parmi nous. Ses caractéristiques ornementales sont les mêmes; mais le second est en retard de quelque dix ans sur le premier.

A côté de l'influence de Bérain, il faut placer celles de Claude Gillot, qui meurt en 1723, et de Watteau, qui meurt l'année précédente.

Gilles-Marie Oppenort, « directeur général des bâtiments et jardins » du duc d'Orléans, régent du royaume, fournit des modèles à tous les arts décoratifs et régente les arts industriels. Le grand ébéniste Cressent fait pénétrer les idées d'Oppenort dans le mobilier. Ses commodes et ses tables sont des œuvres du goût le plus pur. Les pieds légèrement cambrés par une courbe timide portent en haut des appliques de cuivre ou de bronze, formées de bustes à têtes rieuses d'une expression qui n'a rien de classique. Les fines moulures de cuivre sur les arêtes, aux entrées de serrures, aux poignées de tiroirs, rappellent par leurs formes les sarments de la vigne. Le bas des commodes, le dessous de la ceinture des tables, affectent le gracieux contour dit en « arbalète », contour qui ressemble à une accolade. La courbe, ferme encore et à peine chantournée, se dessine dans les surfaces et dans les arêtes des contours. Les commodes ventrues sont de cette époque. A noter également l'importance que prennent les « singeries » dans la décoration. Vers 1720, ce ne sont partout dans le décor que singes dansant sur la corde, gambadant, grimaçants. Bérain avait donné le signal, comme on l'a vu (article Bérain et fig. 280). Un peu plus tard (vers 1725) tout le monde se mettra aux meubles « en découpures ». Dans les salons, dans les boudoirs, on passe ses soirées à découper des estampes rares que l'on colle sur des bâtis de meubles et qu'on recouvre d'un vernis transparent.

L'orfèvrerie de l'époque de la Régence est remarquable par la simplicité grave des ensembles et par la sobriété des reliefs dans l'ornementation. Certaines circonstances contrarièrent son développement. Un édit fut rendu qui « défendait aux sujets du Roi de garder chez eux aucune espèce ou matière d'or et d'avoir plus de 500 livres en argent ». On adjugeait aux dénonciateurs le tiers des sommes trouvées en sus de la qualité permise par l'édit. Les caractéristiques des pièces d'orfèvrerie de la Régence ont dans les ensembles une tendance à supprimer toute partie inutile ne concourant pas à la fonction, à la destination de l'objet. C'est ainsi que les aiguières et les cafetières sont, avant tout, des récipients *utiles*, donnant la plus grande, presque la seule place à la panse. Cette dernière, amplement ouverte, repose sur un pied simplifié, bas, largement assis, parfois réduit à un ourlet. Sur cette panse, pas de reliefs rapportés. L'orifice n'est pour ainsi dire qu'une section traversale de la panse qui y monte sans épaulement ni gorge. (*Voir* fig. 29, aiguière de Robert Mognart.)

La décoration de l'orfèvrerie consiste en lanières plates de peu de saillie et de relief uniforme se détachant sur des fonds pointillés. Les cannelures en spirale ou

« canaux tournants » sont fréquents, bien qu'on les rencontre également dans les pièces d'un style Louis XV décidé (fig. 136).

RÉGENT (Le). Diamant de la couronne de France. *Voir* Diamant.

RÉGINALD. Moine émailleur du XIIe siècle. Originaire de Limoges selon les uns, et de Cologne selon les autres. Exécuta, sur l'ordre de l'archevêque de Cologne, une châsse restée célèbre. On y voit le portrait de ce prélat. La châsse, destinée à l'abbaye de Grandmont et dont une description a été publiée en 1790, est couverte de lames de cuivre dorées et émaillées, avec tableaux et figures.

RÉGLET. Moulure étroite et plate qui sépare des compartiments de panneaux.

REGNARD (Jehan). Orfèvre de Paris, au XVIe siècle. La ville de Paris avait fait exécuter une pièce d'orfèvrerie destinée à être offerte en hommage de bienvenue à Charles IX, lors de son entrée dans la ville en 1571 ; cette pièce terminée ne parut pas assez riche au prévôt des marchands et aux échevins ; ils chargèrent Jehan Regnard de refaire la figure du roi et le soubassement pour y placer les bas-reliefs représentant les batailles de Dreux, de Saint-Denis, de Cognac et de Moncontour; de remplacer les colonnes torses par des colonnes droites ; enfin d'ajouter aux figures qui s'y trouvaient celles des quatre rois du nom de Charles. Regnard fut autorisé à employer 72 marcs de vermeil à ces travaux.

REGNAULT DAMET, ou Renaut Damet. Orfèvre de Paris, dans la première moitié du XVIe siècle. Habile modeleur, fondeur et ciseleur; il exécutait les portraits-médailions. Regnault Damet figure dans les comptes royaux, en 1538, pour « trois médailles de bronze grandes comme le naturel. » Et pour un « coffre d'argent doré taillé et émaillé de basse-taille. »

REIBER (Emile). Architecte et ornemaniste français (1826-1893), exerça une grande influence sur les arts décoratifs par son journal, l'*Art pour tous*.

REIMS (Marne). A l'église Notre-Dame : plaques tumulaires nombreuses, reliquaires de Sanson, de saint Pierre et saint Paul, de sainte Ursule, de la sainte ampoule (*Voir* article suivant). A l'église Saint-Remi : la clôture du chœur (style Renaissance).

REIMS (Tapisseries de). Reims avait, dès le XVe siècle, des ateliers de tapisseries. Mais c'est pendant la première moitié du XVIIe siècle que ses ateliers prirent un développement considérable sous la direction du flamand David Pepersack, qui s'y établit vers 1633. Ce tapissier tissa 27 tapisseries pour la cathédrale. Quelques-unes subsistent encore au trésor de cette dernière.

On désigne sous le nom de tapisseries de Reims les tapisseries conservées à Reims, qu'elles sortent ou non des ateliers de la ville. Il y en a une quarantaine, presque toutes à sujets religieux. Au début du XVIe siècle, l'abbé Robert de Lenoncourt donna à l'église Saint-Remi une suite de tapisseries qui représentent divers épisodes de la vie de saint Remi et ses miracles. Le style est celui de la Renaissance, mais avec quelques restes de l'art ogival. La multiplicité des personnages, la variété et la vérité des attitudes, la richesse des costumes qui, par un anachronisme coutumier, sont ceux du XVIe siècle, l'habile groupement en plusieurs épisodes juxtaposés sur la même pièce les recommandent à l'admiration malgré l'état dans lequel elles se trouvent, étant donné le peu de soin qu'on en a eu. Des cartouches à inscriptions gothiques versifiées commentent naïvement chaque scène représentée. « A sainct Remy, Clovis requiert baptême, et se repent d'avoir sans lui vescu. Dieu tout-puissant lui transmect le

sainct Chreme Semblablemet des fleurs de lis l'élu ». Et sur une autre tapisserie à fond en perspective de plaines et édifices : « Côclut que avecques l'ayde de Dieu. Seroit entére le saîct corps. En l'église saîct Timothieu ». Les noms des personnages représentés, les noms des édifices sont tissés dans les fonds à même, sans encadrement ni cartouche. La composition de ces œuvres de style flamand est des plus belles.

REINE (Porcelaine de la). Nom d'une porcelaine pâte dure fabriquée à Paris entre 1780 et 1790 environ. La reine Marie-Antoinette protégeait Lebœuf, le fabricant, d'où le nom.

REITZ (Henrich). Orfèvre allemand de la première moitié du xvie siècle. Auteur de portraits-médaillons de bronze. On lui attribue un médaillon de Charles-Quint au Musée du Louvre, série C, n° 175.

RELEVÉ. Se dit des couleurs avivées par des rehauts. Relevé d'or, rehaussé d'or.

RELIEF. Ornement ou figure en saillie sur un fond Dans le haut relief, les figures sont complètement détachées du fond. Dans le demi-relief, elles s'en dégagent à moitié. Dans le bas-relief, les valeurs des saillies sont conventionnelles, tout en restant proportionnelles : il en est ainsi dans les médailles, dans les monnaies. On appelle *camées* les pierres gravées en relief, pour les distinguer des intailles. Consulter le mot Emblema, pour les reliefs rapportés, dans les pièces d'orfèvrerie antique.

La recherche des saillies et du relief dans l'ornementation subit de grandes modifications dans l'évolution des styles. C'est ainsi que dans le style byzantin les montures des cabochons forment de fortes saillies sur des fonds où, au contraire, l'ornementation a peu de relief et affleure presque au plan principal. Il en est de même dans l'art roman, qui recherche plutôt ce qui est plat. Le gothique évide davantage, il aime les nombreux plans en retraite les uns derrière les autres. Avec la Renaissance, l'amour du relief s'exagère. Ce ne sont que saillies de personnages mythologiques sculptés. Des têtes, des bustes sortent de l'encadrement des lucarnes dans les panneaux des meubles à corniches très saillantes. Le style Henri II présente moins de reliefs. Avec le Louis XIII les reliefs sont ronds, massifs, chargés, dans les balustres à panses rebondies, dans les guirlandes lourdes de fruits à forts reliefs. Le Louis XIV aime le relief bombé, rengorgé, ventru. Le Louis XV bombe les surfaces, arque les pieds, recherche les reliefs, mais amenuisés, détaillés, fouillés. Le Louis XVI les évite.

RELIGIEUX. Se dit de l'art opposé à l'art profane ou laïque, par destination ou par ornementation. L'art religieux peut être symbolique, comme l'égyptien et le byzantin. La Renaissance rompt la tradition religieuse et ressuscite le paganisme qu'elle mêle parfois par une juxtaposition choquante à la décoration d'objets religieux. Dès lors, le grand esprit religieux, qui animait l'art byzantin et tous les arts du moyen âge, a complètement disparu. L'orfèvrerie religieuse Louis XIV ou Louis XV n'a rien de religieux. De notre temps, l'orfèvrerie religieuse a compris qu'elle ne pouvait que renouer et reprendre la grande tradition du style gothique et surtout des styles roman et byzantin.

RELIGION. Figure symbolique représentant la Religion dans l'art chrétien. La Religion chrétienne était représentée par une femme tenant d'une main le calice et, de l'autre, la croix. La Religion juive figure souvent à côté et en opposition. Elle est représentée par une femme qui a un bandeau sur les yeux et tient à la main un éten-

dard dont la hampe est brisée. *Voir* ces deux figures sur le Retable de Saint-Germer (XIIIe siècle), au Musée de Cluny sous le n° 237.

RELIQUAIRE. Les reliques (*reliquiæ*, restes) sont les restes des corps des martyrs, des saints. On donne également ce nom aux objets ayant appartenu au Christ, à la Vierge et aux saints. Le culte des reliques, établi au IVe siècle, a pour principe un sentiment de respect religieux et aussi la croyance à une protection efficace exercée par elles contre les maux et les fléaux. C'est à cause de cela que, dans les grandes calamités, on promenait en procession les reliquaires, les châsses que l'on sortait des églises. Un serment prononcé en étendant la main sur des reliques avait plus de valeur. C'est pour cela que le pieux roi Robert, dans la crainte qu'un parjure ainsi commis ne profanât les reliques, faisait jurer sur un reliquaire contenant pour toute relique... un œuf de grive. Outre les châsses et les reliquaires qui séjournaient dans les églises et auxquels les croyants allaient demander secours et protection, on fit des reliquaires de dimensions plus petites et que l'on portait sur soi pour détourner les sortilèges, les maladies, les accidents. Les amulettes avaient une destination analogue, mais ne portaient que des images gravées, des signes cabalistiques, le plus souvent inspirés par la pensée des puissances diaboliques et non de la protection divine. « Les corps saints sont habités par le Saint-Esprit jusqu'à la Résurrection, » écrit Pascal au XVIIe siècle, et l'on sait que le roi Louis XIV avait toujours ses habits garnis de reliques.

Les châsses (*Voir* ce mot) étaient des reliquaires de grandes dimensions et de forme le plus souvent architecturale. On garde le nom de reliquaires pour les autres objets destinés à contenir des reliques. Les formes sont des plus variables. C'est parfois une statue de saint personnage ou d'ange tenant sur les mains un coffret, un monument minuscule, dans lequel se trouve un fragment de la croix, une partie de la couronne d'épines, un os de martyr, etc. Dans un inventaire est mentionné un reliquaire contenant du lait de la sainte Vierge. On donnait même d'abord le nom de reliquaire, non à la pièce entière, mais à la partie contenant la relique. « Un ange d'argent doré qui tient une petite chapelle d'or où il y a plusieurs reliquaires (Inventaire). » Parfois l'objet prenait la forme de la relique elle-même. Musée du Louvre, série D, n° 722 : statuette reliquaire du XIVe siècle représentant un martyr couché nu sur un gril : le personnage tient à la main un objet ayant la forme d'un grand pouce dont le côté est ouvert et où était enfermée la relique (le pouce du saint). C'est surtout pendant les XIVe et XVe siècles que la forme statuette prédomine.

Souvent la relique est enfermée dans une pièce d'orfèvrerie représentant le saint ou le martyr lui-même, comme nous venons de le voir; souvent c'est seulement la tête du saint. Musée de Cluny, n° 746, une tête de bois sculpté, peint et doré : le dessus du crâne s'ouvre et forme couvercle; à l'intérieur étaient les reliques. On rencontre de nombreux reliquaires en forme de berceaux. Le Musée de Cluny, sous le n° 731, possède une curieuse statuette équestre en bois représentant Jeanne d'Arc. Cette statue était probablement destinée à être promenée pendant les processions : le ventre du cheval s'ouvre et forme reliquaire.

Les objets dont nous venons de parler sont des châsses modifiées; ils sont de grandes dimensions et ne sont portatifs que dans les cortèges, les fêtes religieuses. On fit également des reliquaires plus petits, qui affectaient la forme de véritables bijoux que l'on portait sur soi de façon à ne jamais être dépourvu de la protection des reliques. Ils étaient attachés à des colliers comme des médaillons, ou pendaient au côté à quelque

chaîne de métal précieux. On en trouve de nombreuses mentions dans les inventaires du moyen âge et du XVIe siècle : « une pomme d'argent à reliquaire pour être suspendue au côté », « un reliquaire d'or à porter au col », « un reliquaire en façon de pomme », etc.

Les personnes qui n'étaient pas assez favorisées du sort pour posséder des reliques se contentaient d'images pieuses qui affectaient la forme des reliquaires. C'étaient des lettres en bois, sculptées de sujets religieux et s'ouvrant à charnières, véritables

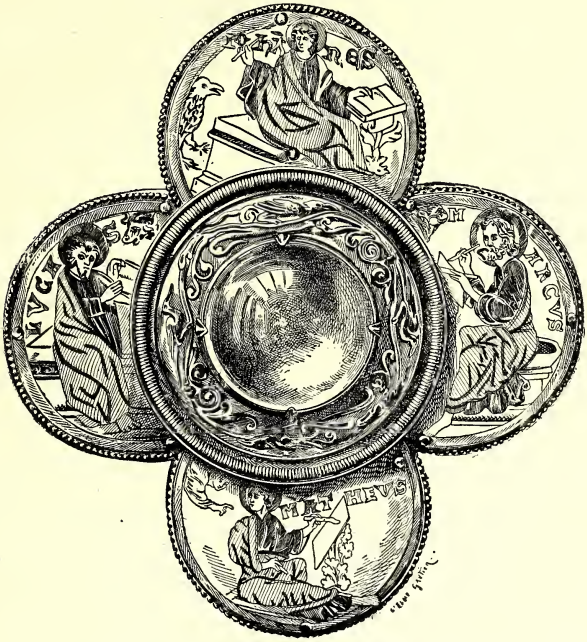


FIG. 430 — RELIQUAIRE EN ÉMAIL CHAMPLEVÉ (COLL. ODIOT)

diptyques minuscules. C'étaient des fleurs de lis d'ivoire s'ouvrant aussi et contenant des sujets religieux sculptés. Des statuettes d'or ou d'ivoire représentant Dieu, le Christ ou la Vierge se divisaient en deux sur charnières et laissaient voir à l'intérieur des sculptures dont les sujets étaient empruntés aux Livres Saints. Il est très fréquent de rencontrer dans les inventaires du moyen âge des « images ouvrantes » en bois ou en ivoire, représentant la Vierge, dont le ventre s'ouvre et contient une image de la Trinité. « Un joyau où est l'Annonciation et le ventre de Notre Dame ouvrant où est dedans la Trinité » (Inventaire du XIVe siècle). « Une image d'or de Notre Dame ouvrant par le ventre auquel est la Trinité dedans. » (Inventaire du XVe siècle.)

RELIURE. Le travail de la reliure comprend plusieurs opérations qui, dans leur ordre de succession, sont : 1° le pliage des feuilles; 2° le battage des cahiers superposés, battage qui se fait à la main au moyen d'un lourd marteau sur la pierr à battre; 3° le grecquage fait dans le dos des cahiers superposés, les entailles, où se noieront les ficelles transversales (nerfs) qui passeront dans les fils de couture; 4° le volume placé entre deux membrures est soumis à l'action de la presse; 5° la couture des cahiers superposés se fait au cousoir; 6° la rognure des tranches se fait avec un tranchet mobile horizontalement qui rogne la partie dépassante du volume pressé entre deux pièces de bois serrées à vis et formant un étau; 7° les plats (de carton) une fois posés et noués, on procède à l'endossure qui forme au marteau la convexité du dos, passé à la colle; 8° dorure ou peinture de la tranche; 9° le cuir paré (aminci à ses bords) enduit de colle d'amidon, est posé sur le dos et les plats et rabattu sur les bords; un pressage entre ais produit l'adhérence; 10° avec une corde à fouet on forme les nervures en comprimant le cuir au-dessus et au-dessous de la saillie des nerfs; 11° collage des gardes; 12° dorures.

Les parties du livre sont : 1° le dos avec ou sans nervures; 2° les plats, en carton recouvert de papier ou de cuir, qui forment les côtés de la reliure; 3° la tranche; 4° les gardes; 5° la tranchefile, petit ornement formé d'un tressé de soie sur une mince bande de parchemin et placé en arrière, au haut et au bas du dos; 6° le signet (ruban marque-page).

Il y a reliure entière ou pleine lorsque les plats et le dos sont couverts par la feuille de cuir, de vélin, etc. Il y a demi-reliure lorsque le dos seul est couvert de cuir.

La tranche peut être ou simplement barbée ou rognée ou décorée. Sa décoration est ou dorée ou peinte (marbrée, jaspée, etc.). Elle est dite ciselée lorsque, comme aux XVe et XVIe siècles, sur un fond coloré, elle porte des empreintes dorées à fleurons ou fleurs de lis ou ornements.

Les matières employées pour la reliure sont les diverses peaux travaillées. On appelle racinages les moires et les nuances factices produites sur le cuir. La basane est une peau de mouton, le maroquin une peau de chèvre. On a relié en peau de serpent (Hugues Capet possédait un livre d'heures ainsi relié), en peau de phoque, de truie. Le vélin est une peau de veau préparée, très blanche. On appelle reliure vélin hollandaise une reliure vélin blanc sans dorure. La reliure vélin blanc doré est dite « à l'italienne ». Les livres de chasse étaient reliés en peau de cerf. Le célèbre médecin anglais Hunter, à la fin du XVIIIe siècle, fit relier son *Traité des maladies de la peau* en peau humaine. On cite un exemplaire de la *Constitution de* 1793 qui fut enfermé dans une reliure aussi singulière. Un amateur anglais fit relier en peau de renard une histoire du ministre anglais Fox (*fox* signifiant renard en anglais). Cette bizarrerie aboutit aux reliures emblématiques de l'Anglais Hollis, qui décorait les plats de motifs symboliques en rapport avec le contenu du livre, mettant des figures de Mercure sur les livres traitant de commerce, des Bonnets Phrygiens sur les livres à tendances démocratiques.

Chez les anciens, les feuilles de papyrus étaient jointes bout à bout et étaient enroulées après avoir été polies. (*Voir* Papier.) Il en était de même pour le parchemin. Pour écrire les notes on se servait de carnets à double plaque enduite de cire. (*Voir* Diptyque.) Les livres proprement dits étaient d'abord des rouleaux, d'où le nom de *volumen*, rouleau. Ces rouleaux étaient, en petit, semblables à nos cartes géographiques murales quand elles sont roulées. Le bâton cylindrique (*scapus*) qui était au centre du

volumen était à chaque extrémité (*umbilicus* ou *cornu*) peint en rouge ou en jaune, ou orné d'une bossette (*bulla*) de bois, d'os ou de corne. A l'umbilicus était attaché l'index, petite plaque pendante ordinairement teinte en rouge, sur laquelle se lisait le titre de l'ouvrage. Ainsi roulés et ficelés comme des rouleaux de musique, les livres étaient placés debout à côté les uns des autres dans le coffre cylindrique appelé *scrinium* et *capsa*, ou dans des armoires (*forulus*, *loculamentum*). Outre les livres en rouleaux, les anciens connurent des livres analogues aux nôtres et portant comme couverture une *membrana* de parchemin teint en jaune ou en rouge, que l'on faisait faire chez le *glutinator* (relieur).

Le haut prix des manuscrits à miniatures explique le luxe extraordinaire déployé dans l'ornementation des reliures dès l'époque byzantine. Les reliures sont le plus souvent de véritables œuvres d'orfèvres, avec leurs plats en métal précieux ciselés, filigranés, émaillés, ornés de pierreries en cabochons, avec leurs fermoirs. Les plaques d'ivoire à reliefs de sujets le plus souvent religieux, en rapport avec le contenu du manuscrit, fournissaient également une reliure pour ces livres que l'on ne transportait guère et dont on pouvait augmenter le poids sans inconvénient. Ces plaques de métal ou d'ivoire sont fixées sur un bâti de bois. Faire une belle reliure était œuvre pie, et dans les ateliers des monastères, à côté des moines-miniaturistes, sont installés des moines-relieurs. Parfois on employait des plaques (ivoire, etc.), restes de l'art païen, qu'on interprétait dans un sens chrétien avec des méprises naïves comme dans l'interprétation des camées antiques. C'est ainsi que l'Office de la Circoncision, conservé à Sens, est relié de plaques d'ivoire sculpté qui représentent le triomphe de Bacchus. Le célèbre évangéliaire de Monza donné par Théodelinde, reine des Lombards, recouvert de plaques d'or ornées de camées et de pierres précieuses, est un des plus anciens échantillons de la reliure orfévrée. Les Pandectes de Justinien, à la bibliothèque Laurentienne de Florence ont une ornementation d'appliques de métal sur une sorte de velours rouge. Les sujets de la plupart des reliures sont des sujets religieux (Crucifixion, etc.). Le psautier de Charles le Chauve et les deux sacramentaires de Metz sont à citer. La période carlovingienne continue la tradition byzantine. Charlemagne accorde aux moines de Saint-Omer le droit permanent de chasse dans les environs pour qu'ils puissent se procurer les peaux nécessaires à la reliure des manuscrits. Le manuscrit 9383 de la Bibliothèque Nationale est orné d'une reliure de ce siècle qui peut servir de type. Le plat est décoré d'une plaque rectangulaire d'ivoire représentant le Christ en croix. Divers épisodes étagés, dont les personnages sont à une échelle uniforme, mais plus petite que le Christ, remplissent les fonds. Autour de la plaque d'ivoire sont deux encadrements de pierres cabochons rondes ou ovales sur hautes sertissures. Entre ces deux bandes se trouvent, au haut et au bas, deux inscriptions latines et sur chaque

FIG. 431. — RELIURE HENRI II

côté cinq plaques émaillées rectangulaires. La couverture du manuscrit a deux fermoirs de métal. Le numéro 3268 de la Bibliothèque Nationale, couverture de l'évangéliaire de Saint-Jean de Besançon, est une belle œuvre d'ivoirerie byzantine du XIe siècle : nous en parlons au mot IVOIRE. De même époque et de même style sont les vingt-quatre plaques d'émaillerie cloisonnée, décoration d'une boîte d'évangéliaire, au Musée du Louvre, série D, n° 1 à 24. L'émaillerie a fourni la plupart des enrichissements des couvertures de livres qui suivent les évolutions de cet art. (*Voir* ÉMAILLERIE.) On peut déjà citer des noms, le moine anglais Hermann et Romuald ou Romuold, moine de Ratisbonne, qui exécute en 975 la couverture orfévrée d'un évangéliaire actuellement à Munich. (*Voir* fig. 40.)

C'est vers le XIIIe siècle, à la suite des croisades, que l'on place sinon l'apparition, du moins la vogue des cuirs dorés et argentés empruntés aux Arabes. Les reliures sont plus simples. Les étoffes que nous avons vues paraître (Pandectes de Justinien à Florence), les laines, les soies, les velours ornent les plats et sont protégés contre l'usure par les fortes saillies des clous. Les plats sont toujours des ais de bois. A côté de ces reliures relativement simples continue la vogue des reliures orfévrées à pierreries et émaux.

FIG. 432. — RELIURE PAR PASDELOUP

La reliure de l'évangéliaire de la Sainte-Chapelle (Bibliothèque Nationale, manuscrits latins, n° 8892) est une belle pièce de ciselure du XIIIe siècle. L'absence de pierreries, le peu de complication du sujet représenté (Résurrection) en font une des plus belles pièces de l'art dont nous parlons.

On enfermait ces œuvres précieuses dans des boîtes ou dans des chemises d'étoffe : ces chemises sont dites « à queue », lorsqu'elles présentent un prolongement qui en permet une prise plus aisée. Ces chemises à queue figurent dans les inventaires des XIVe et XVe siècles. Charles V avait l'amour des manuscrits et amassa près de 1000 volumes dans sa Tour de la Librairie au palais du Louvre ; un relieur attitré, Mathieu Cognée, était attaché à sa personne. Ce prince fit faire pour la Sainte-Chapelle une reliure aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale, fonds latin n° 8851. Cette œuvre d'orfèvrerie du XIVe siècle est ornée d'un sujet emprunté à une miniature : dans un cartel est une inscription rappelant la donation. Le roi de Hongrie, Mathias Corvin, au XVe siècle, amateur de livres, fit orner ses reliures d'un chiffre représentant « un corbeau qui tenait au bec un anneau », allusion à son nom (*corrus*, corbeau en latin).

Au XVIe siècle, la reliure rompt avec l'orfèvrerie. Le cuir a remplacé presque partout

le métal et l'ornementation consiste surtout en arabesques dorées ou argentées au petit fer et en quelques compartiments colorés. Des amateurs riches ou princiers laissent des reliures qui sont aujourd'hui l'objet des convoitises des collectionneurs. Les Alde de Venise ornent les cuirs des plats de leurs reliures d'une décoration sévère composée d'un motif central et d'un encadrement à double filet avec écoinçons fleuronnés. Les reliures de Malinfantius à armoiries et compartiments diversement colorés sont célèbres. A la fin du XVIe siècle et au commencement du XVIIe, on cite les reliures de Majoli, en or et en couleurs, avec des sujets peints sur les tranches. Mais deux relieurs, les Eve Nicolas et Clovis, père et fils, brillent au premier rang. Les fonds de leurs reliures sont parsemés de rameaux à folioles et grains, parfois avec de petits oiseaux. L'ornementation est aérée, légère, fine, délicate, fournie par la profusion plutôt que par l'épaisseur des motifs décoratifs qui sont grêles. C'est vers la fin du siècle que viendra la vogue des arabesques à entrelacs. Elle précédera celle des branchages et des rameaux, qui coïncide avec le règne d'Henri IV. Les amateurs font imprimer sur le cuir leurs armoiries, leurs emblèmes, leur chiffre, leur devise. On cite les reliures de la bibliothèque du trésorier général Jean Grollier. En veau fauve, en maroquin noir, vert ou citron, elles portent l'aimable légende : « Jo. Grollerii et amicorum », c'est-à-dire « appartient à Jean Grollier et à ses amis ». Les livres de François Ier se reconnaissent à la Salamandre emblématique, ceux de Henri II au croissant triple de Diane de Poitiers et à l'H (Voir au Musée du Louvre, série D, n° 978, le livre de Prières de Catherine de Médicis à l'H au double C avec appliques d'or émaillé); ceux d'Henri III portent la tête de mort, triste emblème d'un triste personnage, ceux de Henri IV l'H couronné. Certains livres portatifs de cette époque sont encore attachés à une chaîne qui pend au fermoir : témoin le livre d'Heures de la reine d'Angleterre Élisabeth, relié d'or massif ainsi que (fig. 246) celui de Jeanne La Folle. En 1577, paraît en France un édit qui défend la dorure ailleurs que sur la tranche, dans les filets et la marque centrale du plat.

Dans la première moitié du XVIIe siècle, les reliures sont sévères. Le célèbre Le Gascon décore les plats de cuir de ses reliures avec des rinceaux menus et filiformes de peu de développement, mais formant un ensemble fourni par juxtaposition. Les bordures simples ou doubles composées de filets ou de menus motifs alignés en lignes droites qui parfois s'interrompent par des courbes. Le long de ces filets on voit des pointillés et des fleurons minuscules. Vers 1606, l'invention de la marbrure du papier fait apparaître les gardes marbrées. Parmi les amateurs de ce temps, on cite l'historien Auguste de Thou, qui donnait telle ou telle couleur de maroquin à ses livres, selon qu'ils traitaient de telle ou telle science; le roi Louis XIII, qui marquait de son chiffre et de celui d'Anne d'Autriche. Avec Louis XIV, c'est encore le maroquin qui prédomine. On cite les relieurs Levasseur, Barnache et Nyon. Le double L et les fleurs de lis d'or marquent les reliures royales. On donne le nom des austères Jansénistes à une reliure sans dorure. L'Anglais Harley est célèbre pour ses maroquins rouges à étoiles et filigranes dorés.

Le XVIIIe siècle mentionne le nom de Pasdeloup, relieur attitré de Louis XV. Les filets, les dentelles, les décorations rayonnantes, dont les motifs formant bordure ont leurs pointes dirigées vers le centre du plat, sont caractéristiques. Derome est vanté pour ses applications de cuirs diversement colorés dont il forme comme une marqueterie sur ses reliures, qui reçoivent le nom de « mosaïquées ». On renomme également l'Anglais Robert Payne pour ses couvertures en maroquin olivâtre, dites « à la vénitienne ».

Au XIXe siècle, le roi Louis XVIII ne dédaigne pas d'occuper ses mains royales à faire des reliures. De nombreux talents méritent d'être cités dans cet art après la période de décadence qui coïncide avec les guerres de la République. Trautz, Bauzonnet, Lenègre, Capé, Lortic sont à mentionner. (*Voir* MODERN STYLE.)

REMÈDE (GRAINS OU POINTS DE). Petits points marqués aux deux côtés de la fleur de lis sur les poinçons des maîtres orfèvres : ils étaient le signe de la latitude laissée dans l'approche du titre légal. (*Voir* POINÇONS.)

REMPLI. Travail de broderie dans l'intérieur du dessin dont le contour cerne une fleur ou une feuille dans le travail de la dentelle.

RENAISSANCE. Le moyen âge finit en 1453, lors de la prise de Constantinople par le Turc Mahomet II. A cette date commencent les temps modernes, et à la période de l'art gothique ou ogival (*Voir* ce dernier mot) succède la période de la Renaissance et des temps nouveaux. La Renaissance commence en Italie environ cinquante ans avant qu'elle passe les Alpes et vienne en France à la suite des guerres d'Italie et des expéditions des rois Charles VIII, Louis XII et François Ier. Les artistes grecs, gardiens de la grande tradition classique, forcés par l'invasion turque de venir demander un asile à l'Occident, révèlent au moyen âge mourant l'antiquité jusque-là méconnue ou travestie. Des horizons nouveaux s'ouvrent à l'esprit humain. La lutte de Luther contre la papauté, l'appel à l'affranchisement spirituel des consciences qui désormais ne relèvent plus que d'elles-mêmes, les grands voyages, la découverte de l'Amérique, l'invention de l'imprimerie, qui répand les sciences et lettres et crée une fraternité intellectuelle entre les peuples de l'Europe, tout cela contribue à créer un immense mouvement d'activité dans les esprits. Les cours qui se forment autour des rois sont des foyers de luxe. L'entrevue du Camp du Drap d'or montre les rois rivalisant de luxe : la force brutale n'est plus l'idéal. L'influence de la femme s'y manifeste. « On avait préparé pour les reines et les dames qu'elles menaient avec elles les principales maisons d'Ardres et de Guines : les deux rois, François Ier et Henri VIII, devaient camper sous des tentes et des pavillons. L'habitation du roi de France était un grand pavillon de charpente, en forme ovale, à trois étages, composé de chambres, salles et galeries. Celle du roi d'Angleterre consistait en quatre grands pavillons dont le moindre, dit Fleuranges, eût pu loger un grand prince et renfermait dans son enceinte une vaste cour, au milieu de laquelle s'élevait une fontaine qui par trois tuyaux versait de l'eau, du vin et de l'hypocras. Autour de ces deux bâtiments étaient répandues dans un grand espace les tentes, les plus magnifiques que l'on eût jamais vues. Les principales étaient couvertes de drap d'or frisé dedans et dehors, les autres de toiles d'or et d'argent. Elles étaient ornées de devises et de pommes d'or, et attachées avec des cordons de soie et de fil d'or. Les princes et les gentilshommes que les rois avaient invités à la cérémonie cherchaient à se surpasser par la richesse de leurs équipages et la magnificence de leurs habits. Plusieurs, dit Du Bellay, y portaient sur leurs épaules leurs bois, leurs moulins et leurs prés. »

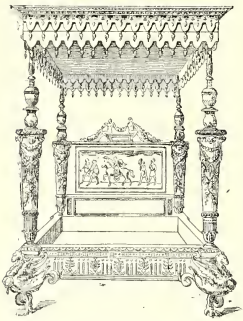


FIG. 433.
LIT RENAISSANCE (A QUENOUILLES)

François alla un matin surprendre Henri encore couché. On échange des cadeaux. « Il ôta de son col un riche collier et pria le roi de France qu'il voulût bien le porter pour l'amour de lui. François, détachant de son habit un bracelet plus riche encore, l'attacha lui-même au bras du roi d'Angleterre. » Dans les joutes et les tournois où figurèrent trois cents chevaliers, les prix étaient décernés aux vainqueurs par un tribunal de reines et de princesses.

Les princes se piquent en outre d'arts et de belles-lettres. François Ier s'entoure d'artistes qu'il fait venir de l'étranger, Cellini, le Primatice. Holbein est appelé en Angleterre par Henri VIII. Les Médicis encouragent tous les arts, Guidobaldo protège la céramique. Ce ne sont partout que Mécènes. L'idéal a, pour ainsi dire, changé du tout au tout. A une société qui ne pensait qu'à l'au delà de la vie, succède un monde qui cherche son paradis ici-bas. C'est une adoration de la force, de la beauté et de l'esprit. Le culte de la forme pénètre partout, se manifeste en tout, jusque dans les moindres détails du costume et les objets les plus vulgaires de la vie de tous les jours. Jamais il ne se répète, chaque chose est œuvre originale. La machine ne s'est pas encore interposée entre l'esprit et la matière qu'il doit dompter. L'artiste reste seul en face du bloc de marbre ou de fer des entrailles duquel il fera sortir sa conception et la forme pensée. Partout dans ces villes de l'Italie, dans les palais de ces princes, ce ne sont que fêtes raffinées qui mettent à contribution tous les arts. La rue disparaît sous les fleurs, sous les tentures, au passage des cortèges de fêtes incessantes, entrées de rois, de princesses. Cet amour des splendeurs, de la vie débordante est-il la cause de la résurrection de l'antiquité ou en est-il l'effet? Merveilleuse préparation des âmes! Le paganisme rentre triomphalement dans l'art d'où le christianisme l'avait banni. Plus de symbole, plus de sens caché! La forme, est aimée pour elle-même et l'art pour l'art est l'idéal. Singulier moment où un pape jure « par les dieux immortels ». Et quels hommes! L'universalité des arts et des sciences n'est pas trop large pour l'ampleur de ces génies. Le même artiste est architecte, sculpteur, peintre, orfèvre, musicien et poète. Jamais pareille floraison ne rayonne dans les œuvres de l'esprit et, dans ce grand mouvement qui les emporte, les artistes savent conserver chacun la puissance de son originalité.

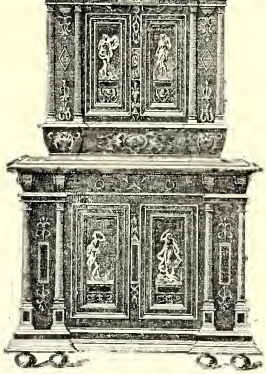


FIG. 434. — CABINET RENAISSANCE (DERNIÈRE PÉRIODE)

Trois grandes périodes partagent la Renaissance. La première, timide encore et discrète, a pour expression le style Louis XII. La deuxième est le débordement de l'art enivré de lui-même : c'est l'invasion de l'art décoratif par la foule innombrable des dieux et demi-dieux du paganisme ressuscité. Après cette période viendra la réaction qui sera, en France, le style Henri II. Plus sobre, plus retenu, mais plus sévère aussi et un peu froid, sera ce style, dernière phase de la Renaissance.

L'ameublement, au XVIe siècle, est le triomphe du bois sculpté. Les cabinets à deux

corps superposés, les dressoirs, les stalles, les lits sont ornés de sculptures de personnages mythologiques ou fantastiques. Le meuble a une façade architecturale; mais il rappelle le temple antique avec son fronton, ses colonnes, ses arcades, ses niches. Les lits affectent la forme de lits à quenouilles (*Voir* ce mot) : le Musée de Cluny en possède un bel exemple dans une des salles du 1er étage. L'Allemagne, à Nuremberg, à Augsbourg, à Dresde, produit à cette époque les cabinets dits « Kunstschrank ». L'Italie, qui a vu naître la marqueterie au siècle précédent, recherche la polychromie des bois teints. Les *stipi* sont des cabinets italiens ornés d'incrustations de substances dures, marbres, etc.

L'orfèvrerie de la Renaissance rompt violemment avec les traditions gothiques. Les pièces d'orfèvrerie, jusque-là architecturales de formes, ne ressemblent plus à de petits monuments à nervures, ogives, pinacles, fenestrages. La figure humaine, les allégories y prennent plus de place. Cette rupture ne se fait pas partout avec la même violence : l'Allemagne ne cédera qu'après un demi-siècle et conservera longtemps cet esprit gothique si approprié à son tempérament artistique. C'est à la suite du voyage de Pierre Visher que l'art décoratif allemand s'italianise. L'amour des pièces compliquées de mécanismes, qui rappellent les nefs (*Voir* ce mot) de l'époque ogivale, se montre dans les œuvres du célèbre orfèvre W. Jamnitzer. Mais c'est l'Italien Benvenuto Cellini qui est la plus sincère et la plus complète expression de l'orfèvre de la Renaissance ; il l'est avec les qualités caractéristiques et aussi les défauts. La France peut citer le talent élégant et plus sobre de Delaulne, dit Stephanus. Dans l'étain, le nom de Briot est aussi une gloire française. Les modèles de Théodor de Bry sont des merveilles de délicatesse et de souplesse de dessin. L'art du métal revendique le Lorrain Woeriot.

L'émaillerie translucide sur relief, ou émaillerie de basse-taille, a succédé à l'émaillerie champlevée. L'Italien Caradosso y est renommé. Les descendants de Luca Della Robbia continuent d'appliquer à la décoration monumentale l'émaillerie des statues et bas-reliefs de terre cuite. L'un d'eux, appelé en France, contribue à l'ornementation du château de Madrid. Pendant ce temps se développe une émaillerie toute française, celle des émaux peints ou émaux des peintres. Limoges, qui a régné sur l'Europe par ses émaux champlevés, domine encore dans l'émaillerie peinte. Ses artistes sont les maîtres de cet art. C'est Léonard Limousin, directeur d'une manufacture royale établie par François Ier, puis Pierre Reymond, les Pénicaut, les Courtois et Suzanne de Court.

Le travail du fer, au XVIe siècle, est tout allemand ou tout italien. La grande serrurerie forgée est allemande avec Thomas Rucker, qui martèle des meubles de fer. L'Italie a deux centres célèbres d'armurerie, Venise et Milan. Les superbes armures de cette époque, moins sévères que celles du XVe siècle, sont des merveilles de ciselures, avec leurs riches arabesques. Les damasquines de Venise sont renommées. Cellini cisèle le grand bouclier ovale qui est au Musée de Turin. En France, Woeriot dessine des armes d'un beau style.

Le fer et le bronze fournissent également des portraits-médaillons. L'Allemagne et les Flandres rivalisent dans cet art avec l'Italie. La France cite le célèbre Dupré. A la vogue des médaillons de métal s'ajoute le développement de la céroplastie, qui modèle des portraits de cire pour lesquels on cite surtout le Ferrarais Alfonso Lombardi

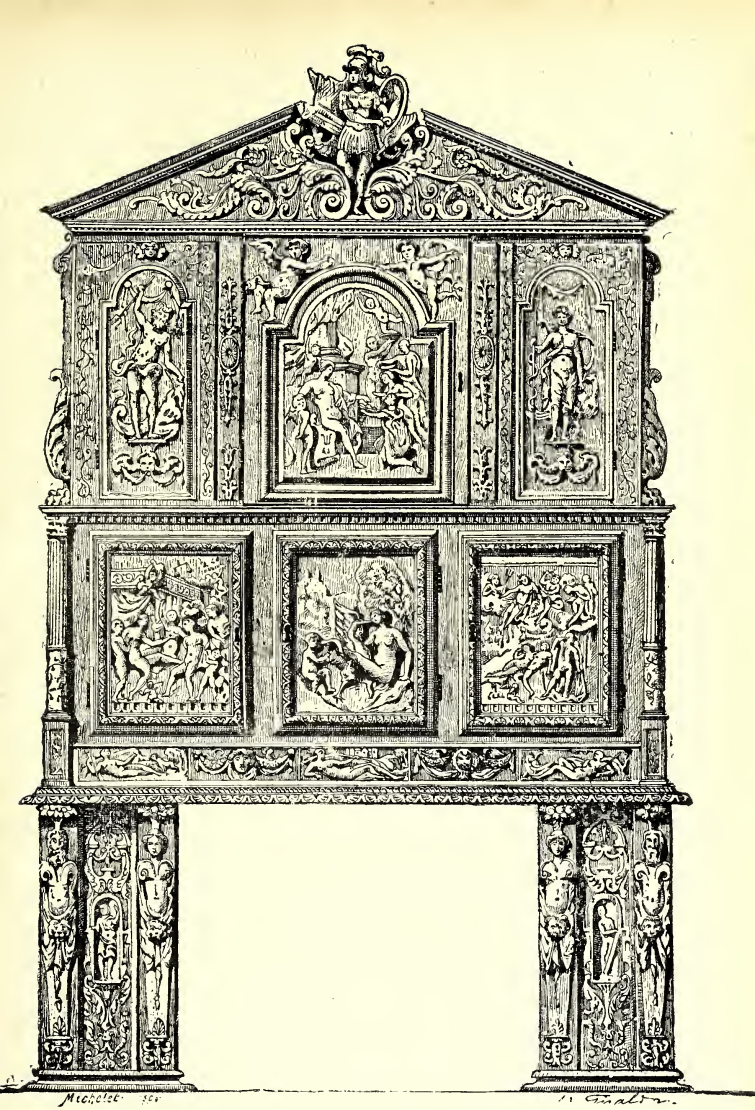


FIG. 435. — ARMOIRE RENAISSANCE (MUSÉE DE CLUNY, N° 1445)

A la glyptique de la Renaissance appartiennent les noms des Italiens Jacopo da Trezzo, Domenico de Camei et Jean des Cornalines.

Dans la verrerie, les vitraux sont devenus de véritables tableaux, ou bien ils se sont métamorphosés en grisailles simples, destinées à laisser pénétrer à l'intérieur des églises assez de jour pour permettre la lecture des livres pieux que multiplie l'imprimerie. Tandis que, pour la verrerie proprement dite, l'Allemagne produit surtout de grands vidercomes cylindriques décorés d'armoiries polychromes peintes en émail avec inscriptions, Venise multiplie les formes de son originale gobeleterie. Le travail du verre s'enrichit des ressources les plus diverses. Dans les coupes à pieds décorés de mufles de lions, dans les verres haut perchés sur leurs pieds à ailerons compliqués, le verre s'orne, dans sa substance même, de filets colorés formant des filigranes, des fleurs, des réseaux, des dentelles, qui sont comme emprisonnés dans la matière.

La céramique continue sa floraison en Italie : Pesaro et Urbino sont à la tête du mouvement. Les Médicis tentent les premiers essais de fabrication d'une porcelaine européenne. En Allemagne et en France, la céramique cite les Hirschvogel et Bernard Palissy. Les rustiques figulines de ce dernier, ses corbeilles à jour, ses plats à reptiles sont baignés et comme imprégnés d'un émail gras et riche aux tons chauds marbrés et jaspés. Vers la fin du siècle, la faïence dite d'Oiron ou d'Henri II atteint à une élégance de forme et de décor que n'égale aucune autre céramique.

Les maîtres graveurs ornemanistes produisent d'innombrables modèles dans les genres les plus divers. Jamais l'imagination humaine ne se livre à de plus originales fantaisies. L'arabesque se prête à tous les caprices du dessin. Les grands peintres n'ont pas dédaigné de se faire décorateurs. Raphaël a peint des arabesques et fourni des cartons qu'on exécute en tapisserie. Le Primatice, Maître Roux, Nicolo dell'Abate sont à la tête du foyer d'art établi à Fontainebleau par le roi François Ier. Le Primatice donne des cartons aux ateliers de tapisserie qui y sont installés. Mais les maîtres graveurs sont les véritables apôtres de l'art décoratif. Leur fécondité en fait de véritables « journalistes » d'ornements. A leur tête, en France, est Jacques Androuet Ducerceau, qui laisse des modèles dans tous les genres et pour toutes les branches d'art industriel. Les estampes de Boivin et surtout de Stephanus Delaulne inspirent les orfèvres français. Les Allemands Hopfer, Aldegrever, Virgilius Solis, Holbein, qui séjourne longtemps en Angleterre; Dieterlin, fantaisiste à outrance; le Liégeois Théodor de Bry, plus sobre et plus élégant aussi, sont à mentionner parmi les premiers de cette phalange serrée. Aux Pays-Bas, les Collaert et les Devriese se passent de père en fils les traditions de l'art ornemental. — Se reporter dans le Dictionnaire aux noms propres cités.

Les caractéristiques du style Renaissance sont l'impression, les ensembles géométriques, les matières, les ornements.

L'impression est celle d'une vie débordante. La décoration est vivante. Tous les êtres de la vie animale et végétale sont mis à contribution. Dans l'arabesque, les trois règnes de la nature sont mêlés dans les fantaisies les plus capricieuses. Bien que le mot semble désigner une décoration d'origine arabe, la véritable arabesque date de la Renaissance. La découverte des bains de Titus, à Rome, lui donna naissance, et c'est sous le nom de *grotesque* qu'elle parut d'abord sous les pinceaux de Raphaël et de Jean d'Udine. (*Voir* le mot ARABESQUES.) Chaque œuvre de style Renaissance est tout un monde grouillant, remuant, animé.

Les ensembles géométriques, dans le meuble, sont monumentaux. Les cabinets sont de véritables façades architecturales avec leurs deux corps superposés, et le tout coiffé d'un fronton plus ou moins fantaisiste qui rappelle le fronton des temples antiques. Les ordres architecturaux classiques, dorique, ionique, corinthien, composite et toscan, ramènent leurs colonnes et leurs entablements. Les ordres à colonnades se supperposent. Architecturales encore sont les niches en forme de portiques, avec deux pieds droits surmontés d'une arcade romaine, sous laquelle s'abrite quelque personnage sculpté, allégorique ou mythologique. Les saillies des éléments composants sont accentuées, surtout dans les corniches qui couronnent les meubles. Cette recherche des formes architecturales classiques se manifeste jusque dans la forme des horloges basses, qui semblent de petits édifices, des sortes de pavillons surmontés d'un petit dôme. Mais hors de là, l'architecture ne domine plus dans l'art décoratif. Sa suprématie, qui a duré presque tout le moyen âge, est définitivemnnt déchue. L'orfèvrerie s'émancipe et abandonne la forme architecturale : c'est la figure humaine qui s'y répète à satiété.

Les matières employées ne présentent pas de caractéristique bien décidée. La sculpture du bois fournit tout le mobilier. L'émaillerie peinte limousine, la verrerie multicolore vénitienne sont de l'époque; mais cette dernière ne fait que continuer une vogue déjà séculaire. La tapisserie abandonne les saines traditions et rivalise avec la peinture. C'est dans les bordures qu'on exile et qu'on retrouve les derniers restes de la vraie décoration tissée. Dans l'orfèvrerie, on remarque une certaine recherche des coquilles rares que l'on adapte dans des montures de métal ciselé : nautiles, etc. (*Voir* fig. 359.) Pour l'art du fer, nous avons cité la serrurerie allemande et l'armurerie italienne. La joaillerie affectionne les perles en poires, mais laisse dans le bijou la place principale à la ciselure.

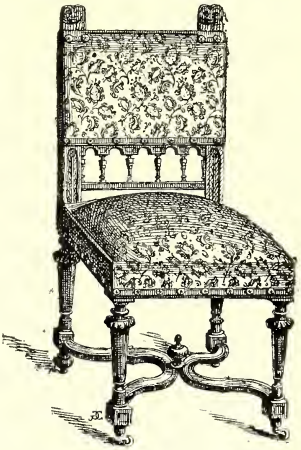


FIG. 436.
CHAISE DE STYLE RENAISSANCE
(PÉRIODE HENRI II)

L'ornementation du style Renaissance est prodigue et touffue. Elle est surtout païenne. C'est l'essaim des dieux et des déesses de la mythologie qui est lâché partout dans l'art décoratif. Ce ne sont que termes, cariatides, naïades, faunes, satyres, chimères, Jupiters, Vénus, figures allégoriques. Ces personnages se placent debout dans des attitudes de mouvement, dans les niches pratiquées dans les panneaux; s'accoudent sur les rampants des frontons; se posent dans l'espace libre entre les tronçons de ces derniers; sortent des gaînes et forment montants. Le nu est recherché. Dans les meubles, dans les lambris, dans les portes, des têtes sculptées tendent le cou hors de médaillons ronds. Les frontons ont des rampants variés, le plus souvent interrompus au centre et laissant place à une statuette de bois ou de métal. Parfois les rampants affectent des formes de courbes, à enroulements de consoles vers l'axe du meuble. La sculpture découpe et fouille les

surfaces, y taille des emblèmes, des initiales, des devises, mêlés et noyés dans les rinceaux fournis à développements fleuris ou feuillus. C'est l'F et la salamandre de François Ier, comme auparavant ç'avait été l'L et le porc épic de Louis XII, comme plus tard ce sera l'H au double C et le triple croissant de Henri II.

RENNES. Centre de céramique probablement dès le XVIIe siècle et certainement au XVIIIe. Faïences décorées dans le style des faïences de Marseille. Musée de Cluny, un plat, sous le n° 3803.

RENNES (PATÈRE DE). *Voir* article PATÈRE et fig. 385.

RENOMMÉE. Personnage allégorique décoratif qui figure déjà dans le style Louis XIV, mais est surtout fréquent dans l'ornementation du début du XIXe siècle (Empire et Restauration).

RENTRURES. Parties où se juxtaposent et se raccordent les dessins dans l'impression des toiles peintes.

RENVERGEURES. Bord des ouvrages de vannerie (paniers, etc.).

REPEINT. Endroit où, après coup, on a appliqué une nouvelle touche de couleur.

REPENTIR. Correction dans le dessin ou la couleur.

RÉPÉTITION (MONTRES A). *Voir* MONTRES.

RÉPLIQUE. Double d'une pièce. Réplique d'un camée, d'une tapisserie, répétition et double de ce camée, de cette tapisserie.

REPOS. Place vide sans décor ni ornement, laissée dans un ensemble décoré et ornementé.

REPOUSSÉ. Procédé du travail du métal qui consiste à refouler au marteau une plaque de fer, d'or, d'argent, de cuivre, etc., placée sur un mastic résistant. Il y a deux repoussés : le repoussé en dessus, où l'on travaille la face du métal en repoussant les creux vers l'intérieur, et le repoussé en dessous ou véritable repoussé, où l'on travaille le revers du métal en repoussant les reliefs vers l'extérieur.

On a donné au repoussé chez les anciens le nom de *sphyrélaton* ou travail au marteau. Le sens vague des verbes qu'emploie Homère, lorsqu'au chant XVIII de l'*Iliade* il décrit le travail de Vulcain, ne permet pas de dire si l'armure d'Achille fut faite au repoussé. Cependant il est plus que probable que les statues antiques furent faites au repoussé par parties juxtaposées après coup. Le trésor de Bernay à la Bibliothèque Nationale montre d'une façon indubitable que le repoussé fut employé couramment par l'orfèvrerie romaine. (*Voir* fig. 95.) Les *emblema* (*Voir* ce mot) étaient également obtenus par ce procédé. Il en fut de même au moyen âge. L'autel d'or, dit de Bâle, qui est au Musée de Cluny (*Voir* fig. 35), est décoré de figures d'or repoussées. Il montre les inconvénients de ce genre de travail qui, en émoussant les arêtes, donne une certaine lourdeur au dessin et l'énerve. Cellini nous dit que de son temps c'était le seul mode de travail usité dans les ateliers des orfèvres. Cependant le XVIe siècle paraît avoir connu la recingle ou ressing. La recingle est une sorte de petite enclume légère dont une des pointes se prolonge, se recourbe. On introduit cette dernière dans le creux de l'objet à orner de reliefs : les coups de marteau frappés sur la recingle entre le point où elle est fixée et l'extrémité de son prolongement produisent des ressauts, des contre-coups qui travaillent et repoussent le métal par dedans à l'endroit donné.

On appelle repoussé sur coquillé un repoussé fait sur la face du métal en repoussant les creux. La plaque du métal est appliquée sur l'objet moulé préalablement en bronze. C'est ainsi qu'opérait le maître de Cellini, Caradosso.

Le repoussé est distinct de l'estampage qui n'est qu'un repoussé mécanique.

REPS. Étoffe à côtes transversales, trame soie ou laine.

RÉSEAU. S'est dit de la dentelle en général, mais n'est plus employé que dans le sens de fond à mailles géométriques plus ou moins polygonales sur lequel se détache le dessin proprement dit.

RÉSILLE (Émaux en). Genre d'émaillerie qui, au XVIe siècle, produit des émaux translucides cloisonnés par des parcelles de feuilles d'or. Une feuille d'or était encastrée dans une cavité pratiquée dans le verre : la poudre d'émail qu'on y posait se liquéfiait et vitrifiait à la fusion, formant un émail coloré qui brillait dans le verre incolore. Le paillon qu'on mettait sous ce dernier donnait au tout l'aspect d'un émail de basse taille, illusion augmentée encore par les reliefs estampés dont on ornait parfois les feuilles d'or. On appelle également ces émaux des émaux en résille sur verre. — La Russie en produit. — Chez nous, Thesmar s'est fait un nom pour ses belles résilles, dentelles de métal dont les ajours sont des émaux translucides.

RESTAURATION (Style). Nom d'un style qui n'est qu'une modification peu sensible du style Empire. (*Voir* ce mot.) C'est toujours une interprétation de l'antique. La palmette classique est l'ornement favori. Les cadres rectangulaires composés d'une moulure en cavet portent la palmette plaquée à leurs quatre coins. Les chimères au bec d'oiseau, au corps terminé en queue de poisson ou en rinceaux forment des bas-reliefs de stuc doré sur des fonds sempiternellement peints en blanc. Le col de cygne est fréquent dans les meubles. Les chevaux marins se rencontrent aussi. Les dossiers penchés terminés en haut par un enroulement sans caractère couronnent les fauteuils, les chaises, les côtés des lits à lourds bateaux. Les fauteuils ont des bras à accotoirs cylindriques en acajou terminés en arrière et en avant par des rinceaux qui y forment manchettes. Les pieds semblent se ramener sous le siège qui s'avance exagérément. Les rideaux des lits, suspendus à des flèches compliquées, s'entremêlent dans une confusion où le goût n'a rien à voir. Aux murs, la peinture ou les papiers de tentures simulent des tentures d'étoffe très hautes, attachées de loin en loin par un anneau qui y trace deux ou trois plis peints. Ces tentures sont monochromes, de tons désagréables, et tout au plus ornées en haut par une bande étroite où court quelque ornementation dans le genre de la grecque.

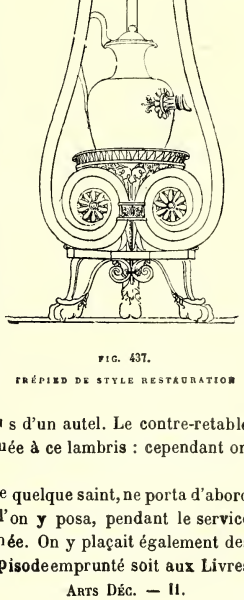


FIG. 437.
TRÉPIED DE STYLE RESTAURATION

RÉTABLE ou **RETABLE**. Lambris placé au-dessus d'un autel. Le contre-retable est le nom de la décoration peinte ou sculptée appliquée à ce lambris : cependant on lui donne aussi, par extension, le nom de retable.

L'autel, primitivement composé du tombeau même de quelque saint, ne porta d'abord aucun ornement. C'est vers le xe siècle seulement que l'on y posa, pendant le service religieux, des croix que l'on ôtait, la cérémonie terminée. On y plaçait également des petits tableaux d'ivoire sculpté représentant quelque épisode emprunté soit aux Livres

saints, soit à la vie du saint ou du martyr auquel l'église était consacrée ou dont c'était la fête. Ces tableaux d'ivoire étaient parfois à deux feuilles se rabattant l'une sur l'autre, à charnières. (*Voir* pour ces diptyques religieux l'article DIPTYQUE, page 371 du Dictionnaire.)

Le luxe augmenta. Aux croix succédèrent ou s'ajoutèrent des bas-reliefs de pierre ou de bois sculpté représentant quelque épisode de la vie du Christ. Ces retables primitifs furent d'abord de petites dimensions, mobiles et portatifs. Il en fut ainsi

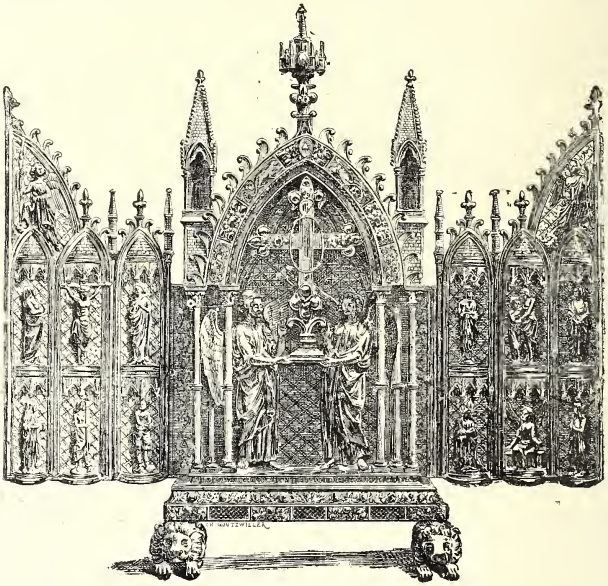


FIG. 438. — RETABLE DU XVe SIÈCLE (MUSÉE DE COLMAR).

jusque vers le XIVe siècle. L'évêque assistait à l'office sur un siège au fond de l'abside, et le retable aurait masqué l'évêque.

Mais au siècle suivant et surtout en Allemagne les retables ou contre-retables sculptés atteignirent les proportions de véritables édifices posés sur l'autel. A la fin du XVe, on ne se contente plus de sculpter le bois, on le peint et on le dore. Les retables affectaient souvent la forme de triptyques dont les deux volets sculptés à l'intérieur et à l'extérieur se repliaient sur le motif central. Ces volets étaient parfois peints. Albert Durer, Hans Holbein ont peint de ces volets. Le Musée de Cluny possède sous le n° 709 un grand retable du XVe siècle en bois sculpté, peint et doré, de 2 mètres de haut sur 2m50 de large. Il est encore garni de ses volets peints de figures. Au centre est sculptée la *Crucifixion* avec, à gauche, le *Portement de Croix* et, à droite, le *Christ au tombeau*, le tout dans des motifs architecturaux à arcatures ogivales et à découpures.

Sur les volets peints (extérieur et intérieur) sont représentés les douze apôtres sur fond d'or ainsi que de saints personnages tenant des phylactères. A l'extérieur, on voit la *Salutation angélique*, le donateur à genoux devant son saint patron et, plus bas, les *Quatre Évangélistes*. Sur le volet de droite et sur la bordure du vêtement d'un des apôtres, on lit l'inscription qui donne le nom de l'auteur et du donateur : « A fait Lucas Lois, peintre du donateur Demorant. » Pour compléter l'histoire de la sculpture des retables, se reporter à l'article ALLEMAGNE (page 35). On a fait également des retables de grandes dimensions en os et en ivoire. La collection Sauvageot au Louvre, dans la salle 22 de notre plan (fig. 330), possède un beau retable décrit page 569 du Dictionnaire.

Au XVe et au début du XVIe siècle, en Italie, la terre cuite émaillée produit de beaux retables particulièrement avec Andrea della Robbia.

A partir du XVIe siècle, les retables affectent des formes architecturales.

RETICELLI (VASI A). Branche de la verrerie vénitienne comprenant des objets (coupes, etc.) faits de deux feuilles de verre superposées et adhérentes dont les filigranes (de verre) intérieurs se combinaient de façon à former des quadrillés et des réseaux. Les « vasi a reticelli » sont mentionnés dès le XVe siècle.

RÉTICULE. Petit sac de dame fort à la mode sous le Directoire. On lui donna vite, pour s'en moquer, le nom de « ridicule » qui lui resta.

RÉTICULÉ. Poterie d'origine chinoise le plus souvent et formée d'un vase de forme quelconque sur lequel adhère une enveloppe céramique ajourée qui semble un réseau. Parfoisce réseau n'a pas la forme géométrique et se découpe en arabesques capricieuses. Cette enveloppe réticulée qui fait corps avec la poterie aurait été inventée « pour permettre de tenir à la main les tasses à thé, malgré la chaleur du liquide qu'elles contiennent. » Les diatrètes antiques en matière dure avaient un décor analogue et étaient en somme des réticulés. (*Voir* DIATRÈTE.)

RETOMBÉE. Dans le sens strict, naissance d'une voûte ou d'un arc en architecture. On donne, par extension, ce nom à tout motif sculpté formant chute et « retombant » en amortissement ou cul-de-lampe.

RETOUR. Se dit de toute surface en portion de cylindre vertical et remplaçant un angle. C'est ainsi que, dans un socle de pendule Louis XVI donnant, en plan, la figure d'un rectangle allongé dont les deux petits côtés sont remplacés par des courbes, on dira que les côtés du socle forment retour. De même pour une ceinture de console ou de table à angles arrondis.

RETOUR (ROBERT). Orfèvre de Paris au XIVe siècle. Un des orfèvres attitrés du dauphin, duc de Normandie, qui fut plus tard Charles V. Établi, en cette qualité, en la conciergerie de Saint-Pol.

RETRAIT. Le contraire de saillie. Se dit, dans le blason, de toute pièce qui n'avance pas jusqu'au bord de l'écu.

RÉVEILLON. Touche de couleur avivant un fond de ton foncé.

RÉVEILLON. Célèbre fabricant de papiers peints sous la Révolution. C'est à lui que l'on doit, en même temps que la propagation du papier peint pour tentures, les tendances artistiques manifestées dans la décoration de ces papiers. Il demanda des modèles à des peintres habiles, notamment à Boisselier. Les corporations des tapissiers, menacés dans leur métier, lui firent une telle opposition que le roi Louis XVI dut le protéger par un privilège royal.

RÉVÉREND (CLAUDE). Faïencier parisien de la seconde moitié du XVIIe siècle

(vers 1664). Importateur de produits de Delft, Révérend fabriqua lui-même des imitations de cette céramique à décors chinois. Il a produit des plats, des assiettes, des huiliers, des manches de couteaux à décors bleus, rouges, or. La marque est un A et un R en monogramme. Huit pièces de cette fabrication sont au Musée de Cluny, sous les nos 3651 et suivants.

REVERS. Synonyme d'envers (médailles, monnaies, plats, etc.). Le contraire est face ou obvers (médailles et monnaies).

REVÊTEMENT. *Voir* Lambris, Panneau, Boiserie, Carreaux céramiques.

RÉVOLUTION (Arts décoratifs sous la). En raison d'une situation terrible qui met la France aux prises avec la guerre étrangère aux frontières et avec la guerre civile au cœur même du pays, les arts décoratifs sous la Révolution ne présentent plus la floraison délicate des époques antérieures. Outre que les esprits sont détournés des préoccupations du luxe des intérieurs par la question d'être ou de ne pas être, suspendue sur les destinées de la patrie, le luxe est proscrit, non seulement par la situation qui a fait fuir ou se cacher les fortunes, mais par les idées du jour qui sont toutes à la simplicité et à la vertu. On n'a sur les lèvres que les mots « simple, vertueux et sensible ». La vie est d'ailleurs transportée tout entière sur la place publique ou sur les champs de bataille. A quoi bon parer le chez-soi quand la guerre appelle aux frontières? A quoi bon parer le chez-soi quand on est incertain du lendemain?

Et cependant il est difficile de s'imaginer à quel point l'art décoratif, jusque dans les objets les plus vulgaires, s'imprègne de la Révolution. Ce n'est pas une tourmente se déchaînant dans le haut de l'édifice social; les couches profondes de la société, les centres les plus calmes, les plus humbles, les plus retirés participent au mouvement des villes. La grande majorité est complice. S'il en fallait une preuve, on la verrait dans ces menus objets d'un usage journalier : boucles d'oreilles, tabatières, boutons d'habits, boucles de souliers, sur lesquels tous aiment à retrouver alors les emblèmes et les symboles des idées du jour.

Sans doute la disparition des grandes fortunes, le caractère critique des circonstances, la honte que l'on eût éprouvée à sembler penser à son bien-être privé quand le va-tout public était en jeu, n'avaient rien de favorable à l'éclosion d'arts de luxe. En 1789, l'orfèvrerie royale avait envoyé à la Monnaie, pour la fonte, des œuvres dont la plupart portaient le poinçon des Germain. Les dons patriotiques s'étaient succédé dans un enthousiasme général aux applaudissements de tous et de soi-même. On citait le marquis de Villette, qui ne voulait plus porter qu'une montre de cuivre. Les maîtres d'armes faisaient don, à la patrie, des gardes d'argent de leurs épées, « n'en conservant que le fer pour l'ennemi ». Les Corporations en disparaissant avec leurs mesquines entraves, leurs tyrannies, leurs privilèges, emportaient du moins la gloire d'avoir maintenu longtemps les belles traditions du travail national.

Les pouvoirs se préoccupent de l'industrie au milieu des clameurs de la politique pure et du retentissement des batailles. L'évêque républicain Grégoire dépose, le 10 octobre 1794, le rapport qui aboutira à la création du Conservatoire des arts et métiers. En 1798 le représentant du peuple Alquier, s'écriera : « Hâtons-nous d'encourager et de favoriser nos artistes, si nous voulons n'avoir pas à redouter les ouvrages perfectionnés de nos voisins. » En pleine année 1793, était intervenu un décret par lequel il était « défendu d'enlever, détruire, mutiler, ni altérer en aucune manière les objets d'art sous prétexte de faire disparaître les signes de féodalité ou de royauté »

L'art, sous l'impulsion de David et de son École, subit une transformation. On assiste à une violente réaction contre les tendances de Boucher et cette réaction se proclame elle-même un retour à la nature. Sans doute ces Romains, cette mythologie romaine, ces Horaces, ces Spartacus, ces Marius ont quelque chose de froid et de convenu ; mais avec eux, avec leurs costumes de draperies sous lesquelles le corps se devine et se dessine, c'est le nu qui rentre dans l'art. Non plus le nu enjolivé, le nu séduisant et mutin de l'époque de Louis XV, mais la nudité robuste, saine et *morale*, si l'on peut dire. Outre que l'art recherche le nu, il redevient en effet moral. Chaque tableau est une leçon, un exemple de dévouement civique. Les arts de la Révolution sont moraux et patriotiques. Cette union de l'art et de la morale, union si chère aux philosophes de l'antiquité, passe dans le fait, se formule dans le décret. Une commission est nommée pour expurger les tapisseries des manufactures nationales des Gobelins et d'ailleurs. Un rapport, parmi les auteurs duquel on trouve les noms de Prudhon et de Percier, biffa, sur une liste de 321 modèles, 121 cartons comme antirépublicains, fanatiques et immoraux. Il fut défendu de faire intervenir la figure humaine dans la décoration des tapis de pied. « Il était immoral de faire fouler aux pieds l'image de l'homme sous une forme de gouvernement qui rappelait l'homme à sa dignité. » Au point de vue décoratif pur, ce décret se trouvait justifié par les lois fondamentales de l'ornementation. (*Voir* article DÉCORATION, loi 13.)

FIG. [illegible]. — COMMODE (STYLE DE LA FIN DE LA RÉVOLUTION).

Dans un programme de concours, en 1794, il était recommandé aux concurrents de s'attacher à suivre « le bon goût et le style antique dont l'architecture et tous les arts se rapprochent en général ». Les arts décoratifs sous la Révolution se lancent, en effet, à la suite des beaux-arts, dans l'imitation de l'antiquité. En 1798, Willemin publie un « choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité, leurs instruments de musique, leurs meubles, etc., d'après les monuments antiques ». Sans doute, dans le style Louis XVI, l'antiquité avait influé sur l'art, mais c'était l'antiquité grecque plutôt que la romaine, et la grâce féminine plutôt que l'héroïsme viril. L'héroïque romain avait déjà paru dans le style Louis XIV, mais interprété, surchargé, sans simplicité. Cet amour de l'antique forme, avec l'amour de la Révolution et de la patrie libre, les grandes caractéristiques des productions de l'art sous la République

Un café de Paris portait le nom de café d'Herculanum; et tout prenait l'épithète de « civique, national ou patriote ».

Selon l'expression des frères de Goncourt (la *Société française sous la Révolution*), « la France va vivre dans un décor de tragédie ». Tout est antique, grec, romain, étrusque. La décoration générale des intérieurs consiste en applications de stucs où le blanc prédomine. Les panneaux des lambris sont laissés nus ou décorés de médaillons peints à personnages, à figures grecques se détachant en blanc ombré de brun sur un fond bleu. Partout des thyrses, des couronnes de chêne ou de laurier, des faisceaux consulaires avec la hache. Dans les bordures, les frises et dans les décors des plafonds, se voient les cornes d'abondance, les trépieds, les griffons et les chimères, les ornements gréco-romains dans le style de Pompéi, ce qu'à cette époque on appelle le style étrusque, qui fait passer dans l'ornementation géométrique et figurée toutes les combinaisons du brun chocolat mêlé de bleu, de vert, de jaune, etc. La couleur bronze remplace souvent la dorure. L'acajou prend parfois la place du stuc dans les encadrements des panneaux de lambris. A ces décorations murales peintes à même, on substitue les papiers peints sortis des fabriques républicaines de Réveillon ou de Dugourc: Réveillon pour qui dessine Boisselier et qui rivalise avec les tapisseries des Gobelins avec ses papiers à 80 teintes ; Dugourc, artiste universel. Les papiers peints portent de petits motifs répétés en quinconce, emblèmes républicains, tables de la Déclaration des droits de l'homme ou tables de la Loi, balances de la Justice, faisceaux de drapeaux tricolores et, sur le tout, le bonnet rouge. Les dessus de portes, peints par les gracieux artistes de l'époque précédente, sont enlevés : on met à leur place des panneaux de papier peint représentant le *Serment du jeu de paume* ou la *Prise de la Bastille*. A mentionner la vogue des glaces dans l'ornementation des intérieurs.

Le mobilier, sous la Révolution, présente une transition entre le Louis XVI et l'Empire. C'est encore et partout la ligne droite qui domine; mais presque rien n'est resté de ce qui tempérait la sévérité en y apportant la grâce des médaillons, des plaques de porcelaine, des élégantes ciselures dorées. L'art des Riesener et des David Roentgen végète. Les frères Jacob, qui fournissent le mobilier de la Convention, fondent une réputation qui s'accroîtra avec la venue de l'Empire : c'est déjà le temps des hautes armoires rectangulaires, des secrétaires d'acajou avec quelques rares appliques de cuivre. Le mobilier est d'ailleurs civique comme tout le reste. Une armoire en chêne, qui est au Musée Carnavalet, est un spécimen de la décoration caractérisque. Les deux vantaux sont ornés, l'un de la *Prise de la Bastille*, l'autre du *Serment de Louis XIV*, bas-reliefs sculptés. Les meubles à secrets sont très nombreux et présentent d'ingénieuses combinaisons dans leurs intérieurs à portiques avec colonnes d'acajou. C'est quelque chapiteau, quelque colonne à déplacer, et l'on démasque le ressort qui découvre un second meuble dans le premier. C'est le temps des meubles à double fond, mode qui ne fera que se répandre sous l'Empire. L'acajou est le bois le plus employé, il se marie parfois au citronnier qui fournit surtout les intérieurs des meubles. L'orme est également employé. Les cuivres en appliques se découpent souvent, à la ceinture du meuble, sous la corniche, en petites draperies maigrelettes qui semblent suspendues de loin en loin. Sous le Consulat, les appliques sur panneaux, sur montants, sont fréquemment des sortes de rosaces ou des motifs allégoriques qui font saillie, et sont comme isolés sans encadrement, sans champ limité. Les lits sont surchargés d'emblèmes de civisme; leurs dénominations mêmes sont révolutionnaires :

« lits à la Révolution », « lits patriotiques ». Les montants sont des faisceaux consulaires ou des piques, le tout surmonté du bonnet phrygien. Les sièges de forme étrusque ont repris la courbe et abandonné la ligne droite du style Louis XVI. Le dossier s'évase et se penche en arrière. C'est la chaise appelée curule. Les sièges des fauteuils ou des chaises sont quelquefois mobiles et s'encastrent dans le cadre en bois du meuble. L'étoffe qui les recouvre est dessinée de quelque emblème patriotique. Au lieu d'étoffe, le crin y forme aussi un tissu plus frais, plus sain, plus tard tissé de fleurs et de paysages grâce aux perfectionnements de fabrication apportés par un nommé Bardel.

L'orfèvrerie dort sous la Révolution : tout est fondu, ou caché, ou disparu. Nous avons parlé des fontes et des dons patriotiques. L'adoption du système décimal (qui n'a malheureusement pas été conservé dans la supputation des heures) crée les horloges à heures divisées non plus en 60 mais en 100 minutes. C'est l'heure décimale à la place de la duodécimale. On voit au Musée Carnavalet des pendules qui sont au double système. La bijouterie, toute simple, sans éclat, se fait, comme le reste, toute révolutionnaire. Les boucles d'oreilles représentent des citadelles, des bastilles, des canons entrecroisés, des faisceaux de fusils, de drapeaux tricolores ciselés et émaillés. Les devises républicaines s'y lisent. Après « la Nation, la Loi et le Roi », on n'y lit plus que la Nation, la Loi — Liberté, égalité, fraternité ou la mort — Vivre libre ou mourir. Sur une montre en or de 1789 (qui est au Musée de Cluny sous le n° 5414) est un trophée composé d'un râteau, d'une épée et d'une canne au-dessus de deux gerbes de blé. Le même musée possède, sous le n° 7311, des boutons où sous une glace se voient — union bizarre — les fleurs de lis et le bonnet phrygien avec la devise « Vivre libre ou mourir ». Les tabatières portent une décoration analogue : tabatières civiques, tabatières tricolores, tabatières à miniatures (bastille, Déclaration des droits, emblèmes révolutionnaires). On porte des bijoux dits « à la Constitution », des bagues où est enchâssé un fragment d'une pierre de la Bastille. On abandonne les boucles d'argent que remplacent les boucles de cuivre sur les souliers. Ces boucles plus modestes prennent le nom de « boucles à la nation ».

La Bastille, on la retrouve partout : il semble que cette prison, qui n'était en somme une menace que pour les classes privilégiées, ait pesé sur toutes les poitrines. Sa démolition est une délivrance générale. Et l'on tisse sur des nappes, des serviettes, l'image du vieux donjon maudit.

La céramique dut profiter du déclin de l'orfèvrerie. Plus d'argenterie ! La faïence plus populaire fournit la vaisselle de toutes les tables. Et là encore, assis au repas de la famille, on redemande encore à l'assiette de parler de la Révolution. La fabrication nivernaise de la Charité-sur-Loire a laissé de curieuses « assiettes patriotiques ». Le Musée de Cluny possède d'assez nombreux échantillons de cette céramique. C'est le n° 3480, un porte-bouquet avec la devise « Vivre libres ou mourir » ; les n°s 3498 et 3499, deux assiettes avec le coq sur un canon ; la curieuse suite 3548 et n^os^ suivants : « l'archevêque de Paris plus ami des dames que du pape », « Exécution de Louis Capet ». La page 93 de notre Dictionnaire représente six spécimens d'assiettes « patriotiques » Le serment de fidélité de Louis XVI à la Constitution, la carmagnole, des jeux de mots, sont les sujets les plus ordinaires. Un céramiste du nom d'Olivier, établi à Paris rue de la Roquette, avait donné à sa manufacture le titre de « fabrique générale de faïence de la République ». C'est de cette fabrique que sortaient les grands

poêles de faïence émaillée, décorés de médaillons à reliefs, poêles qui jouirent d'une grande vogue à l'époque. Un contemporain s'exprime ainsi touchant un modèle de poêle fait par Olivier : « Ce qui a fait le plus de plaisir à tous les patriotes qui l'ont vu, c'est un poêle de forme absolument neuve, un poêle en forme de la Bastille. C'est exactement la Bastille avec ses huit tours, ses créneaux, ses portes, etc., colorée au naturel avec des teintes tirées des minéraux et fixées au feu. Sur la forteresse s'élève un canon, orné à la base des attributs de la liberté : bonnet, boulets, chaînes, coqs et bas-reliefs; les couleurs de la fonte, du cuivre, du marbre, de l'airain, y sont parfaitement imitées et inaltérables. » Un exemplaire de ces poêles-bastilles est au Musée national de Sèvres.

Nous avons, dans le courant de cet article, noté les caractéristiques de l'ornementation à cette époque. Le Directoire fut une détente, un relâchement. Avec les salons rouverts, le luxe revint dans les intérieurs : la France était victorieuse de l'Europe, la crise était passée, du moins à l'extérieur. L'expédition d'Égypte eut son contre-coup dans la décoration du mobilier. Les sphinx furent à la mode, à la mode aussi les porphyres. Aux emblèmes révolutionnaires, succéderont des emblèmes allégoriques, le Commerce, l'Agriculture, etc..

Le Musée Carnavalet à Paris est une collection d'objets très intéressants, spécialement consacrée à l'histoire de la Révolution.

REYMOND (Pierre), célèbre émailleur, établi sinon né à Limoges. On s'est demandé s'il n'était pas d'origine allemande; sa signature porte parfois Rexmon, Rexmann. Dans sa première manière, il se rapproche en effet du style d'Albert Durer ; mais son dessin subit vite l'influence italienne et nombre de ses émaux peints reproduisent des œuvres de peintres italiens. La forme la plus fréquente de sa signature, la langue des inscriptions toutes françaises, dont il accompagne parfois ses émaux, militent en faveur de l'opinion qui voit en lui un artiste français.

Les œuvres de cet émailleur (qui sont datées de 1534 à 1578) sont nombreuses. On a supposé qu'il avait apposé sa signature ou ses initiales (P R le plus souvent surmontés d'une couronne) sur beaucoup de pièces qui sortaient de ses ateliers sans qu'il y eût mis la main. Il y a en effet de grandes différences de valeur, au point de vue de l'art, entre tels ou tels émaux signés de lui. Tandis qu'il se montre grand artiste sur certains, dans d'autres il est plus qu'au-dessous de lui-même. Ce sont pour la plupart des grisailles à fond noir, avec chairs teintées et quelques dorures. Rarement il emploie les émaux polychromes comme dans la suite d'assiettes sur fond bleu où il a traité l'*Histoire de la chaste Suzanne*. C'est aux estampes de Delaulne que Pierre Reymond fait les plus fréquents emprunts. Il a reproduit sur des assiettes la suite des *Mois* de cet ornemaniste. Ses émaux peints sont dans toutes les dimensions, des plus petites aux plus grandes. Le Musée du Louvre, dans la galerie d'Apollon, en possède cinquante-six sous les nos 438 et suivants; au Musée de Cluny, on en voit quatre, nos 4593 et suivants. Ce sont des plaques, des aiguières, des chandeliers, des plats ovales ou circulaires, des salières hexagonales, des coupes.

Les plus belles pièces de P. Reymond au Louvre sont l'aiguière (série D, n° 455) datée de 1554 et ornée d'un *Triomphe de Diane* d'après Androuet Ducerceau avec, au dessous, la *Chasse à l'ours* et *au cerf* d'après Virgilius Solis ; — la salière hexagonale (série D, n° 445) où sont représentés divers épisodes de la vie d'Hercule.

On connaît trois autres émailleurs du nom de Reymond et du XVIe siècle. Ce sont Mar-

tial, probablement son fils, Jean et Joseph, ses descendants; le dernier est le plus digne héritier du célèbre peintre émailleur.

RHŒCUS. Architecte et statuaire grec de Samos, vers le milieu du VIIe siècle avant Jésus-Christ. On lui attribue l'invention de l'art de fondre et de mouler le bronze.

RHYTON. Vase à boire affectant la forme d'une corne renversée qui laisserait écouler le liquide par sa pointe jusque dans la gorge du buveur. Le rhyton, usité chez les Grecs et les Romains, fut primitivement une corne d'animal. Plus tard on lui donna des formes fantaisistes, mais sans s'écarter beaucoup de la forme première. On trouve des rhytons en forme de tête de bœuf, de cheval. Parfois c'est une tête de dieu ou de déesse, parfois un animal entier. Le moyen âge dans ses *aquamaniles* (*Voir* ce mot) donnera de même la forme animale à des aiguières. Une des salles de la céramique antique au Musée du Louvre (salle 50 de notre plan, fig. 330) contient toute une vitrine de rhytons antiques en terre cuite.

RICCARDO. Orfèvre attitré du Saint-Siège au XIIIe siècle.

RICCIO (Andrea). Modeleur et fondeur de Padoue, XVIe siècle. On cite de cet artiste un magnifique candélabre de près de quatre mètres de hauteur, que possède l'église Saint-Antoine de Padoue et dont Cicognara a publié la description et le dessin.

RICHARD. Peintre et ciseleur, cité parmi les plus exercés dans l'art de l'orfèvrerie à l'abbaye de Saint-Alban au XIIe siècle.

RICHART LE BRETON. Orfèvre de Paris au XIVe siècle.

RIDEAU. Tapisserie, étoffe, tissu flottant, pendant sur une baie pour la fermer Les anciens Grecs et Romains faisaient jouer un plus grand rôle aux rideaux dans les aménagements des intérieurs. Les baies qui menaient d'une pièce à l'autre dans l'intérieur de la maison, n'étaient pas pourvues de portes, mais simplement fermées de rideaux flottants, mobiles sur une barre où ils étaient suspendus par des anneaux. La porte du dehors, lorsqu'elle était ouverte, était même parfois remplacée par un rideau. Autour des lits sur lesquels on s'accoudait pour le repas, des rideaux étaient fixés au mur et maintenus de loin en loin à des crochets dissimulés par des nœuds bouffants en forme de « choux ». On se servait souvent de rideaux pour partager en deux une pièce d'un appartement. Dans les temples, un vaste rideau masquait la statue de la divinité; usage qui se rencontre également chez les anciens Hébreux dans le sanctuaire.

Au moyen âge, les premiers paravents furent des rideaux suspendus aux solives du plafond. Un rideau, placé sur le mur et tombant derrière le convive, lui servait de dossier. Les miniatures nous montrent les rideaux du lit fermés pendant le sommeil et, au réveil, l'un d'eux, celui du pied, relevé vers le plafond tandis que les autres sont seulement ramenés vers le chevet. Avec le lit à baldaquin, au XVIe siècle, les rideaux furent fixés au cadre du ciel de lit. On donnait le nom de cantonnières aux rideaux des coins du lit. Les tentures se font plus lourdes, plus amples avec le style Louis XIII. La forme du baldaquin ou ciel de lit modifie seule la disposition des rideaux aux époques suivantes. (*Voir* articles Baldaquin et Lit.) A mentionner l'enchevêtrement des rideaux de lit à l'époque de l'Empire. Ils ne sont plus fixés au lit proprement dit, mais au cadre de l'alcôve en forme de portique.

Bien que les anciens n'aient eu que des fenêtres de petites dimensions et fermées le plus souvent par des volets de bois, on trouve dans les auteurs latins mention de l'emploi de rideaux (*velum*). Les grandes verrières employées au moyen âge, avec leurs verres

multicolores rendaient inutile l'usage des rideaux que l'on ne voit apparaître qu'avec les temps modernes.

RIDICULE. *Voir* Réticule.

RIESENER (Jean-Henri). Né en 1734 ou 1735 à Gladbach près de Cologne et mort à Paris le 6 janvier 1806. Le plus grand des ébénistes de l'époque et du style Louis XVI, et peut-être le plus illustre des ébénistes de tous les temps. La France peut le revendiquer comme un des siens, malgré son origine allemande. Il entre à Paris dans l'atelier d'Œben, remplace ce dernier, mort en 1765, épouse sa veuve en 1767, et est reçu maître ébéniste. Veuf par la mort de Marguerite Van der Cruse (en 1776), il épouse Marie-Anne Grezel. A cette époque la vogue et aussi la richesse lui étaient venues; Riesener était presque millionnaire et avait le titre d' « ébéniste du roi ». Fournisseur de la reine Marie-Antoinette, du roi Stanislas de Pologne, il contribue à meubler le palais de Trianon et de Versailles. La Révolution arrive. Nombre de meubles commandés restent pour compte dans l'atelier de l'Arsenal (où il était établi par concession royale). Une vente tentée en l'an II n'a pas grand succès, et le grand Riesener meurt pauvre.

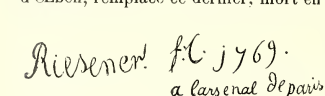


FIG. 440. — ESTAMPILLE DE RIESENER (SUR LE BUREAU DU LOUVRE)

Analyser le génie de Riesener, c'est étudier le style Louis XVI dans son expression la plus élégante et la plus raffinée. On a distingué cependant deux manières dans les œuvres sorties de ses mains. La première manière n'abandonne pas le style Louis XV, les pieds des meubles affectent une légère courbe et cependant l'aspect général reste sévère. Le bureau du roi Louis XV exécuté par Riesener, actuellement au Musée du Louvre et que représente la figure 124 du Dictionnaire, montre dans une œuvre superbe d'allure la transition entre les deux manières. La seconde manière est la plus fréquente dans les meubles qui ont survécu. Il est impossible de rendre la sensation de grâce aimable qui vous envahit en présence de ces meubles auxquels le temps n'a rien ravi de leur svelte jeunesse. Les ensembles sont décidés et simples. La silhouette n'en offre pas de saillies : au haut le plus souvent le couronnement fait retraite sur les grandes lignes composantes et se borde le plus souvent d'une gracieuse balustrade ou galerie de cuivre ajourée. La gaîté des matières employées et mariées dans de merveilleuses marqueteries où le bois teinté use de toutes ses ressources, contribue à donner à la pièce quelque chose de printanier. Amarante, érable, buis, satiné, bois de violette, se mêlent à l'acajou et au bois de rose. Sur des fonds le plus souvent losangés, se plaque un médaillon ovale à bordure caractéristique d'oves et de fils de perles avec fleurettes mignonnes, le tout soutenu par le nœud de rubans familier au style Louis XVI. Dans ce médaillon s'encadre quelque motif décoratif floral, bouquet, panier fleuri, en marqueterie. La marqueterie prend parfois toute la place pour une composition plus large comme dans le beau bureau plat de Trianon, si élégant déjà par les rinceaux retroussés qui, saillant d'une rosace au coin du meuble, descendent au-dessous de la ceinture et y remontent pour s'y épanouir sur les côtés. Dans les motifs décoratifs qu'il répète volontiers, on peut noter la figure symbolique du Silence et les attributs de l'astronomie (sphère, etc.). Ses médaillons de fleurs mériteraient de lui assurer la première place dans l'art de la marqueterie, s'il n'était le plus grand des ébénistes par son talent de composition dans le dessin d'ensemble du meuble et dans la disposition

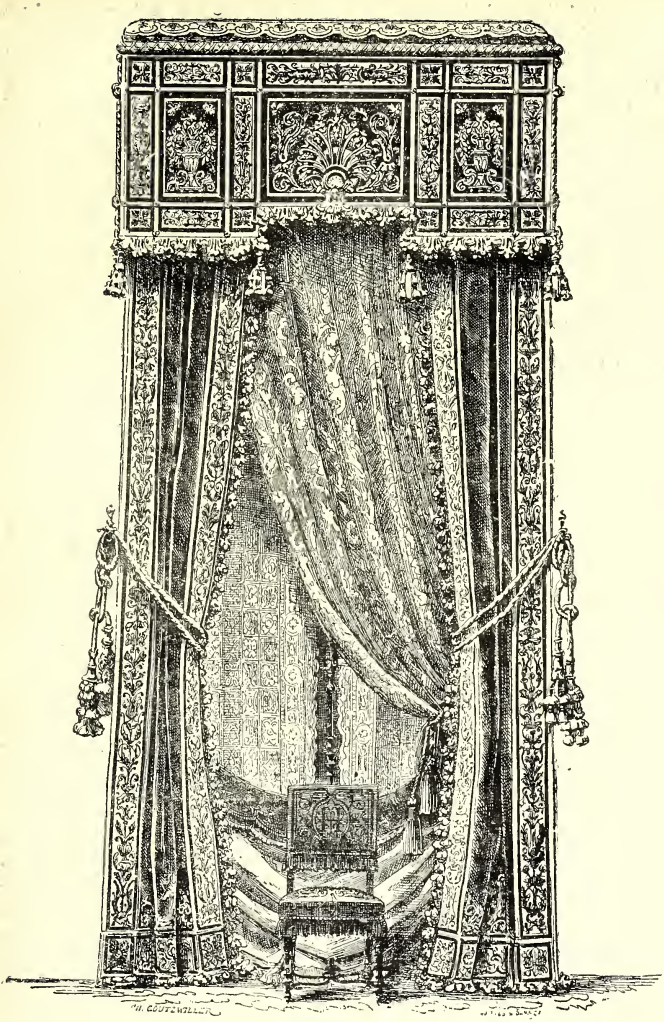


FIG. 441. — RIDEAUX EXPOSÉS PAR FOURDINOIS (EN 1878)

de l'ornementation. Nul n'a comme lui réussi dans la fabrication de ces bureaux à cylindre qu'on appela d'abord bureaux à la Kaunitz, ainsi nommés du nom du prince étranger qui les inventa ou qui en lança la mode. La figure 200 du Dictionnaire est un exemple d'un bureau de ce genre attribué à Riesener.

La seconde manière de l'ébéniste de Louis XVI s'est vu reprocher une tendance à la maigreur, à quelque chose de grêle. Il faut pourtant remarquer que les meubles de Riesener étaient pièces de luxe et non pas des meubles destinés à *peiner*. Ce qu'on exigeait d'eux, c'était un rôle d'apparat, plus que d'utilité journalière : ce n'était pas des pièces de fatigue. Et d'ailleurs le reproche est-il fondé ? Quoi de plus solidement campé que le grand bureau du Musée du Louvre ? Les commodes de Riesener sont toutes fermement assises et leur ensemble géométrique, net et décidé dans ses lignes, contribue encore à affirmer cette solidité. Dans ses tables et ses consoles, lorsque les pieds (qui d'ailleurs étant droits peuvent être plus légers) laissent un entrejambe qui pourrait inquiéter sur la fermeté de l'assise de la tablette, Riesener a presque toujours soin de mettre en bas un plateau d'entrejambe qui, outre sa fonction utile, sert de contrefort, maintient la pièce entière et esquive tout péril de fragilité.

Riesener eut des collaborateurs pour les bronzes dont il orna ses meubles : Duplessis, Hervieux et le célèbre Gouthière travaillèrent pour lui. Mais dans l'ensemble, ornementation et meuble font un corps si uni, un tout si un, qu'il est difficile par la pensée d'envisager ces deux travaux séparément. A-t-il inspiré ses collaborateurs ? A-t-il su approprier son œuvre à leur œuvre ? Il semble que les rinceaux, les fleurettes les chutes, les rosettes, les nœuds de rubans qui ornent ses commodes, ses secrétaires, ses tables prennent un style particulier quand ces ornements décorent une pièce de Riesener. On peut affirmer, sans vouloir rien retrancher au talent des ciseleurs qui firent ses bronzes, que c'est l'ébéniste dont la pensée maîtresse guida la main de ses collaborateurs. Les rinceaux des meubles de Riesener semblent ne se retrouver que là ; de même les bronzes de ses entrées de serrures ou de ses poignées.

RIMINI (Italie). Centre de majolique probablement antérieur au XVIe siècle et célèbre à cette époque. Deux pièces au Musée de Cluny sous les n°s 3063 et 3064.

RINALDO. Orfèvre italien du XVe siècle. On mentionne de cet artiste divers travaux d'orfèvrerie pour la Seigneurie de Florence, ainsi qu'un piédestal d'argent doré pour une rose d'or donnée à l'église Saint-Jean par Ranuccio Farnèse en 1441 et un autre piédestal pour une branche de corail.

RINCEAU. Motif décoratif emprunté au règne végétal. Le rinceau est le développement ondulé, curviforme, d'une tige végétale, plus ou moins feuillue, se décomposant en enroulements et en déroulements ne formant pas, le plus souvent, un cercle fermé. Les postes sont, pour ainsi dire, le rinceau géométrisé réduit à sa plus simple expression. Les caulicoles du chapiteau corinthien présentent avec leurs tigelles des diminutifs de rinceaux. Les palmettes sont, elles aussi, des départs de rinceaux écourtés ; souvent elles se dressent de loin en loin sur une tige ondulée et continue. Le rinceau comprend la tige proprement dite, les culots, les feuilles, les volutes, les graines, les fleurs, les rosaces. La tige est la branche elle-même parfois filiforme, parfois à écorce figurée. Les culots sont les fleurons qui, sur la tige, de distance en distance, marquent le départ de la feuille ou d'un double rameau. Les volutes sont formées par le déroulement et le retroussis terminal de la feuille. Les fleurs, les graines, les grappes, se disposent parfois de loin en loin, plaquées sur le champ sur lequel se détache, peint ou

sculpté, le rinceau. Souvent, à son extrémité, ce dernier se termine en une sorte de fleuron vu de face, en une sorte de rosace plaquée sur le fond.

Le rinceau est un ornement classique; l'acanthe en fournit le plus souvent les feuilles. (*Voir* le mot ACANTHE.) Un char romain conservé au Vatican présente une merveilleuse ornementation de rinceaux partant d'un fort culot central, qui sont d'une

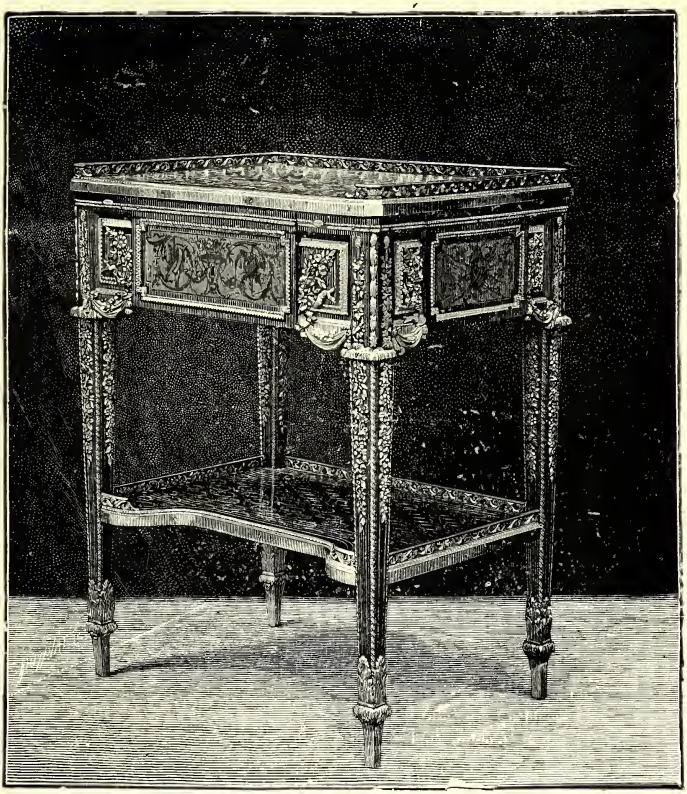


FIG. 442. — MEUBLE, PAR J.-H. RIESENER

grande souplesse de composition. Le zoophore de l'ordre architectural corinthien offre une frise ornée de rinceaux auxquels se mêlent des amours, des griffons et des chimères.

Le rinceau byzantin est caractérisé par sa forme lourde : c'est comme un ruban végétal à nervures parallèles se développant de façon à constituer une série d'espaces circulaires. Les crochets (le plus souvent trois), par lesquels il se termine, rappellent

seuls la forme végétale. Parfois, ce ne sont plus des rinceaux, mais des enchevêtrements compliqués d'une acanthe (presque toujours à largeur constante, sans découpures, ni frisures et à nervures parallèles). Le plus souvent, le rinceau byzantin est double et est comme une double tige partant d'un vase (le vase mystique) central où semblent boire deux oiseaux. Les animaux, les grappes de fruits s'y entremêlent.

Le style byzantin se continue dans le rinceau roman. Il garde son aspect rubanné. Il se complique en retours, en entrelacs en forme de 8. Il est mêlé à des mascarons ; parfois il sort de la bouche d'un masque grotesque.

Le rinceau est rare dans le style ogival. Le chardon, la vigne s'y déroulent et dans les espaces côtoyés par les ondulations de la tige (à écorce figurée le plus souvent) se

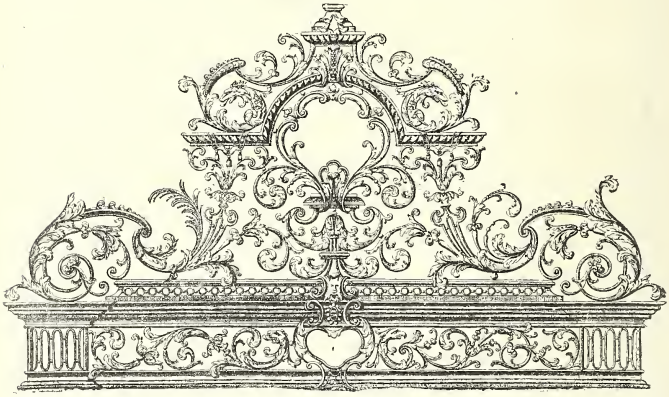


FIG. 443. — RINCEAUX DANS UN FRONTON DE SERRURERIE

placent des feuilles tenues à la tige par des pétioles. Il se retrouve cependant dans les découpures des fers ouvragés, des pentures (*Voir* ce mot) plaquées sur les portes.

L'époque véritable du rinceau est la Renaissance. Il prend place dans les arabesques. Ce ne sont que personnages dont le corps sort d'une gaine feuillagée ou se termine par une acanthe retroussée en rinceaux. Ce sont les rinceaux qui, par leurs enroulements servent à unir l'un à l'autre les divers motifs décoratifs (personnages, animaux, vases) dont se compose l'arabesque. Chaque ornemaniste a son style particulier dans la manière de traiter le rinceau, depuis les rinceaux flamands gras, plantureux, fournis, jusqu'aux rinceaux menus et filiformes de Virgile Solis et aux rinceaux en silhouettes pour la bijouterie.

Le XVIIe siècle revient au rinceau romain large, ample, riche, aux enroulements majestueux, à la feuille forte, aux ourlets forts. Dans les pieds des meubles en consoles, dans les figures décoratives des arabesques, on retrouve cette ampleur rengorgée. Elle s'atténue à mesure qu'on approche du XVIIIe siècle. Bérain donne, en somme, peu de place au rinceau, qu'il remplace par les lanières. La serrurerie, où ce motif décoratif règne en maître, l'évide de plus en plus et, sauf le manque d'axe (carac-

téristique du style Louis XV), il est difficile de distinguer le rinceau de la serrurerie Louis XV et celui de la serrurerie de la fin de Louis XIV.

Avec le Louis XVI, ce motif décoratif se fait plus grêle, plus aéré ; il tend à former des ondulations qui semblent côtoyer des ovales. Mais le plus souvent il cède la place aux guirlandes tombantes. L'élégance des rinceaux des meubles de Riesener est inimitable.

Avec le XIXe siècle (Empire et Restauration), le style romain domine dans cet ornement qui devient cependant plus court et plus ramassé.

RIVERON (Jean). Miniaturiste français de la fin du XVe siècle.

RIVIÈRE. Collier de diamants.

RIZ (Grain de). Nom d'un procédé de décoration dans la céramique chinoise. La pâte est trouée et ajourée de façon que les jours forment un dessin donné. La couverte d'émail, posée sur l'objet ainsi travaillé, fond au feu et forme des vitrifications transparentes dans les ajours.

RIZZO (Paolo). Orfèvre et damasquineur vénitien du XVIe siècle.

RIZZO (Marco-Luciano). Mosaïste vénitien du commencement du XVIe siècle. Travailla à la décoration de Saint-Marc en 1517. Les mosaïques de la voûte de la grande sacristie sont dues à Rizzo en collaboration avec Alberto.

ROBBIA (Della). *Voir* Della Robbia.

ROBERDET. Orfèvre français de la première moitié du XVIIe siècle. Mentionné comme renommé pour les montures de cannes. Auteur d'un petit canon d'or et de divers jouets de métal précieux pour Louis XIV enfant.

ROBERT (Joseph-Gaspard). Céramiste de Marseille au milieu du XVIIIe siècle. Faïences à rehauts d'or, marquées de ses initiales.

ROBERT (L.). *Voir* article Barbotine.

ROBINET TESTARD. Miniaturiste français de l'école de Tours, de la seconde moitié du XVe siècle et du commencement du XVIe. Cet artiste figure, en 1487, comme enlumineur, dans l'état des officiers de Charles d'Orléans, comte d'Angoulême ; puis, en la même qualité, en 1515, au service de François Ier.

ROCAILLE. Synonyme de Fondant.

ROCAILLE. Motif ornemental caractéristique du style rococo ou Louis XV. La rocaille est le nom d'ornements en forme de pierres trouées, fragments de roche, pétrifications, coquillages contournés. Il ne faut pas confondre rocaille et coquille. (*Voir* ce dernier mot.) Moulures de lambris, des panneaux, cadres des glaces, sculpture du meuble, ciselures de l'orfèvrerie et de la bijouterie, écussons, pieds de vases, tout se tord en capricieuses rocailles au milieu du XVIIIe siècle. Nulle part le rocaillé ne triompha comme dans la porcelaine de Saxe, qui fut peut-être l'origine de la vogue de cette ornementation. Le progrès des sciences naturelles, la mode des collections de curiosités naturelles (madrépores, coraux, pétrifications, coquilles) expliquent d'ailleurs cette tendance de l'ornementation. On publie de nombreux traités de conchyliologie ou science des coquillages. Cependant il faut

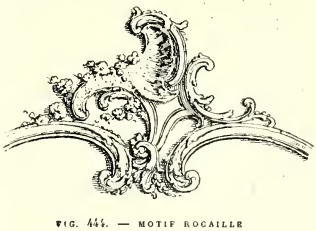


FIG. 444. — MOTIF ROCAILLE

noter que c'est en Allemagne surtout que les maîtres ornemanistes abusent de la rocaille à cette époque. Haberman et Nilson sont les graveurs allemands les plus enthousiastes de la rocaille au XVIIIe siècle. L'art français reste plus retenu et moins tourmenté. L'orfèvre Pierre Germain publie de beaux modèles dans les *Éléments d'orfèvrerie.* (*Voir* au mot SUCRIER.) Pour le mélange de l'acanthe et de la rocaille, *Voir* article ACANTHE. La rocaille a produit de gracieux cartels. (*Voir* fig. 143.) La céramique de Chelsea en Angleterre a imité le saxe en ce genre. (*Voir* fig. 161.)

FIG 445. — MOTIF ROCAILLE

FIG. 446. — MOTIF ROCAILLE

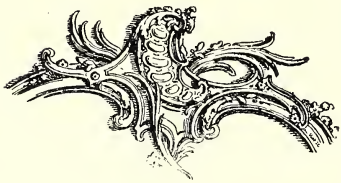


FIG. 447. — MOTIF ROCAILLE

ROCOCO. (*Voir* ROCAILLE.)

RODOLFO. Orfèvre espagnol du XIe siècle. Cité par Cicognara pour avoir fait, avec Aparisio, la châsse de saint Millano, où l'on voyait vingt-deux bas-reliefs d'or ou d'ivoire.

RODULFE. Moine du monastère de Vasor, dans le diocèse de Liège. Élève de l'abbé Erembert, orfèvre très habile, il devint célèbre dans cet art.

ROENTGEN (DAVID). Fils de l'ébéniste Abraham Roentgen et célèbre ébéniste contemporain de Riesener ; il est, le plus souvent, désigné simplement sous le nom de David. En Angleterre, dans les inventaires, il est appelé David de Lunéville. Cependant Roentgen était né à Neuwied près de Coblentz. Il n'était pas établi à Paris et n'y avait qu'un dépôt où il tenait des meubles fabriqués en Allemagne. Ses démêlés avec la corporation le forcèrent de se faire recevoir maître ébéniste de Paris (en 1780). Après de nombreux voyages qu'il faisait pour aller solliciter les commandes des diverses cours de l'Europe, il mourut en 1807. Les meubles sortis des ateliers de Roentgen sont dans le style Louis XVI, mais d'un Louis XVI froid et un peu nu. Il ne saurait se comparer à Riesener que pour la marqueterie dont il ornait ses panneaux ou les dessus de ses tables (ovales pour la plupart). Les sujets représentés dans ses mosaïques de bois sont le plus souvent mythologiques : on rencontre aussi des arabesques à chinoiseries ou des motifs floraux (bouquets, paniers fleuris, etc.). David a fait un grand nombre de pièces à secrets (secrétaires, etc.). Sa collaboration avec l'horloger Kintzing explique la présence fréquente de ces combinaisons mécaniques. David a beaucoup travaillé pour la reine Marie-Antoinette.

ROETTIERS (JACQUES). Orfèvre français (1707-1784). Fut chargé, vers 1750, de fondre et de ciseler un grand soleil d'argent de cinq pieds de haut et du poids de 290 marcs pour l'église Saint-Merri. On a de lui sept modèles gravés publiés dans les *Éléments d'orfèvrerie* de Pierre Germain. (*Voir* ce mot.) Le dessin et la composition sont plus déliés, plus découpés et plus aventureux que ceux de ce dernier. A noter un

surtout de table : deux personnages, un homme et une femme représentant l'un le vin, l'autre l'eau, soutiennent une sorte de coquille où deux Amours badinent avec des grappes de raisin. Les figures 112, 137, 156, 157 du Dictionnaire reproduisent des œuvres de cet orfèvre.

ROGNON. Forme de certains dessus de table de style Louis XV. Cette forme (rognon ou haricot) ne se montre que dans les tables de très petites dimensions (table à ouvrage, table de dame, etc.).

ROLE. Parfois synonyme de Phylactère. (*Voir* ce mot.)

ROMAINS (Arts décoratifs). Des conditions historiques spéciales, un tempérament national particulier, influent sur le développement des arts décoratifs chez le peuple romain. L'amour de la force, de la solidité, la recherche du pratique, sont les caractéristiques du génie latin. Le poète Virgile semble faire bon marché des gloires des arts et des lettres, mais ce qu'il revendique pour Rome, son pays, c'est le domaine de la guerre. « Toi, Romain, songe à imposer ton empire au monde, épargne les vaincus et défais les superbes ! » Lors de l'invasion de l'art grec, ils seront nombreux ceux qui protesteront. C'est une véritable revanche de la Grèce vaincue ! s'écrie le poète Horace. Et le satirique Juvénal raillera cet engouement que l'on a dans les familles riches pour « ces petits Grecs au ventre creux qui savent tous les métiers ». Telle est la face du tempérament national pendant presque toute la période républicaine. A quoi bon rechercher ces superfluités vaines du luxe? On en reste au mot de Caton « Le père de famille doit non pas acheter, mais vendre à outrance. »

FIG. 448.
MEUBLE ROMAIN (BRONZE) TROUVÉ A POMPÉI

Les conditions historiques qui firent du peuple latin l'héritier du peuple étrusque ou toscan, exercèrent une grande influence. C'est probablement de lui que les Romains apprirent l'art de construire les voûtes et les arcades qui sont des tranches de voûte. L'égout de Rome, qui date des Tarquins et qui existe encore, témoigne de cette phase étrusque de l'art romain, en même temps que de la solidité des travaux de ces premiers artistes.

Mais l'influence dominante, celle qui, vers la fin de la République romaine, inonde l'art romain, c'est l'influence grecque. La Grèce vaincue livre à Rome ses traditions et ses artistes et, en fait, l'art en Italie est tout grec. Ce sont des artistes grecs, archi-

tectes, sculpteurs, orfèvres, graveurs sur pierres fines, qui viennent s'établir à Rome et y importent leurs arts. Les cortèges triomphaux des consuls ont fait défiler sous les yeux d'une foule étonnée les chefs-d'œuvre arrachés aux temples et aux places publiques des peuples vaincus. Ces pillages ont révélé la supériorité permanente de ceux que la fortune de la guerre a abandonnés. Le général vainqueur, le visage fardé de rouge, vêtu de pourpre et d'or, la bulle d'or sur la poitrine avec l'amulette qui protège contre la jalousie du destin, couronné de laurier, une branche de laurier à la main droite, un sceptre d'ivoire surmonté de l'aigle dans la gauche, montait au Capitole sur un char doré, orné d'ivoire, traîné par quatre chevaux blancs. Dans la file des chars qui suivaient ou sur les épaules des guerriers, étaient portées les riches dépouilles, statues, peintures, vases précieux, armures, trépieds. Pline l'Ancien constate cette importation du goût du luxe à Rome par les dépouilles des vaincus amenées par les triomphateurs. « Le triomphe de Pompée fit naître la mode des perles et des pierreries, comme celui de L. Scipion et de Manlius fut cause de l'amour de l'orfèvrerie d'argent ciselé, des belles étoffes orientales et des lits de table en bronze; de la victoire de Mummius date la vogue des vases corinthiens et des tableaux... Dans le troisième triomphe de Pompée, remporté sur les pirates, l'Asie et le Pont... on porta un échiquier garni de toutes ses pièces et formé de deux énormes pierres précieuses... La reine de cet échiquier était d'or. Il y avait également parmi les dépouilles de ce triomphe trois lits de table, des vases d'or ornés de pierreries, vases assez nombreux pour garnir neuf buffets; trois statues d'or représentant Mars, Minerve et Apollon; trente-trois couronnes de perles; une pièce d'or massif représentant une montagne avec des cerfs, des lions, des fruits de toutes sortes et autour de laquelle était ciselée une vigne en or; une grotte de perles avec un cadran solaire et un portrait de Pompée fait en perles. » « La même victoire apporta pour la première fois les vases murrhins (probablement de porcelaine) à Rome. Pompée consacra à Jupiter Capitolin des morceaux et des coupes faites de cette substance. De là, l'usage et la vogue s'en répandirent : on en fit des buffets et de la vaisselle. »

Le luxe privé, sur le développement duquel influèrent tant les triomphes, était restreint pendant presque toute la période républicaine; mais sous l'Empire, ce fut e véritable débauche de dépenses et de prodigalités. En un an, Vitellius dépensait pour le service de sa table 174 millions de francs, et dans un seul de ses repas, on servit jusqu'à 2,000 poissons et 7,000 oiseaux et volatiles.

Bien que les arts décoratifs seuls nous occupent, il est nécessaire de dire quelques mots sur les modifications que les Romains firent subir aux ordres classiques de l'architecture grecque. Ils employèrent deux ordres nouveaux qui ne sont qu'une modification ou une combinaison des ordres anciens; la figure 225 du Dictionnaire donne le dessin de l'entablement et de la colonne de ce style qui supprime les cannelures du fût dorique grec, pose ce fût sur une base, rétrécit l'abaque, donne à l'échine un profil en quart de rond.

L'ionique romain n'a pas les cannelures de l'ionique grec. Le chapiteau a des volutes de moindre développement : la partie qui joint les volutes n'a plus dans le romain la flexion qui s'abaisse entre les volutes du style grec. L'architecture romaine est originale dans ses arcades en demi-cercles. Elle aime à superposer les ordres : le dorique est généralement en bas, supportant un étage d'ordre ionique qui est lui-même surmonté d'un étage d'ordre corinthien. Mais où le style romain se trahit, c'est dans

l'ornementation surchargée, riche, multipliée de ses frises, avec les palmettes, les oves, les dards, etc. La plupart des ornements employés sont les ornements classiques qu'on retrouve chez les Grecs ; mais l'art romain les emploie à profusion. Dans le rinceau, ce qu'il recherche c'est un effet de richesse ample et touffue. Il mêle à ses enroulements, des figures fantastiques de chimères, de griffons et d'amours à corps terminé en feuillage. L'acanthe romaine est à feuille grasse, molle, courte et large : elle reviendra dans le majestueux style de l'époque de Louis XIV.

La maison romaine, rarement à plusieurs étages, était composée de pièces petites et nombreuses, prenant l'air sur une cour intérieure à colonnades (*atrium*), sans portes pleines — les baies étant fermées par des tentures mobiles — pavée de mosaïques aux couleurs vives, décorée d'arabesques, ornée de plafonds à caissons incrustés, dorés ou peints.

FIG. 449. — VASE ROMAIN

L'art décoratif romain a connu et répété l'arabesque. On sait que c'est à la découverte des décorations murales des bains de Titus, que la Renaissance dut la résurrection de l'arabesque, primitivement appelée « grotesque ». Les fouilles opérées dans les ruines de Pompéi ont mis au jour tout un art pictural fantaisiste que l'on n'aurait pas soupçonné. Les arabesques murales des intérieurs de la ville, noyée sous le feu et les cendres du Vésuve en l'an 79 après Jésus-Christ, sont d'une légèreté qui étonne dans cet art romain si épris du *solide*. Ce ne sont qu'édifices aériens, féeriques, à colonnades filiformes. Allégories, grotesques, caricatures, parodies même en fournissent les sujets variés. L'architecte romain Vitruve est bien sévère quand il proteste contre « ces monstruosités » qui ne sont que des caprices d'une imagination souvent heureuse. (*Voir* article Arabesques.)

Dans les arts décoratifs, l'art romain n'est guère original que par sa verrerie; pour le reste, il demeure tributaire du style grec dont on retrouve en lui presque toutes les caractéristiques à peine modifiées. C'est toujours le mobilier en bois plus ou moins précieux orné de plaques de métal à reliefs ou d'incrustations de plaques d'ivoire. On conserve au Musée du Capitole, à Rome, une curieuse plaque de bronze avec incrustations d'argent qui, évidemment, était une décoration de meuble : le sujet représente des « vendanges ». Le métal joue un grand rôle dans l'ameublement, bien que l'on voit les riches Romains faire grand cas de certains bois rares. (*Voir* article Citrum.) Les pieds des meubles grecs affectaient le plus souvent une forme quadrangulaire à faces plates : c'est sur les faces de ces montants que s'incrustait ou se gravait la décoration. Dans le meuble romain, les pieds ont ordinairement la forme d'un balustre ou plutôt d'une superposition de disques et de boules plus ou moins aplaties formant un balustre très évidé, très compliqué. On dirait d'une pièce fabriquée au tour. (*Voir* les fig. 398 et 399.) Les meubles sont très nombreux dans l'ameublement romain. Les lits sur lesquels on s'allonge et on s'accoude pour le repas, sont de plus ou moins grandes dimensions selon le nombre de convives qui doivent y prendre

place : l'*hexaclinon* est un lit à six places. Ces lits de repas affectent parfois la forme circulaire et font, pour ainsi dire, divan autour de la table ronde. Ces lits romains sont souvent plus bas que le lit grec ; parfois ils sont si hauts qu'un escabeau (*scamnum*) ou même un marchepied à plusieurs degrés (*gradus*) est nécessaire. Les montants y dépassent parfois la couche, et on rencontre dans des monuments antiques des lits représentés avec trois côtés s'élevant en dossiers (comme les lits à la turque du XVIIIe siècle). Le *lectulus* était absolument semblable à nos lits dans ses parties essentielles. Lits de repos, lits de repas, lits funèbres, le lit est le meuble par excellence chez les anciens — comme le bahut chez les hommes du moyen âge. Dans la fête appelée *Lectisternium*, on plaçait les statuettes des dieux sur un lit près duquel était une table avec le repas qu'on leur offrait. Les *accubitalia* comprenaient toute la literie : matelas gonflés de plumes, de bourre, de laine, d'air même (*follis*), les coussins de tête, de coude, puis les couvertures, les housses pendantes (*toral*), les tapisseries et les tissus étalés sur le lit, les moustiquaires (*conopeum*).

Les tables romaines sont de formes multiples. La *mensa* était carrée ou du moins rectangulaire, portée sur un châssis ou sur des tréteaux (*cilliba*). Il y avait la *mensa*

FIG. 450. — ORNEMENTATION DE STYLE ROMAIN

tripes, à trois pieds généralement en forme de pattes de lion. Le *cilibantum* était une table ronde, comme le *monopodium*. Cette dernière, comme le nom l'indique, reposait sur un seul pied ; ce pied, de forme animale le plus souvent, était une œuvre d'art en métal ciselé, pièce que l'on achetait à part et que l'on faisait monter et compléter par un ébéniste. Ce pied portait le nom de *trapezophorum*. Il est parfois le sujet d'une belle ornementation avec personnages en pied. La *mensa sacra* était une belle table très ornée, que l'on plaçait devant les statues des dieux et qui y formait autel. Il en était de même du *cartibulum*, sorte de table d'apparat, servant de dressoir, où l'on étalait les richesses de la vaisselle dans la galerie de la maison (*atrium*). La *delphica* était une petite table en marbre ou en bronze, d'une décoration très luxueuse. *Vasaria mensa*, *abacus*, étaient des dressoirs. On trouve de nombreuses représentations de trépieds : ils avaient la fonction de tables et parfois de braseros, les anciens n'ayant pas connu l'usage de la cheminée. Les tables de salles à manger n'étaient pas couvertes de nappes : on les lavait avec une éponge. (*Voir* articles CHAISE, FAUTEUIL, etc.)

Nous avons vu que le métal tenait une grande place dans le meuble. L'orfèvrerie romaine est variée dans les ressources de ses matières comme de ses formes. Les amateurs de belle orfèvrerie ne manquaient pas. On cite Lucius Crassus qui paya près de 20,000 francs deux petits vases ciselés par l'orfèvre Mentor. Le trésor de Bernay, celui d'Hildesheim (*Voir* BERNAY, *Voir* HILDESHEIM), les objets trouvés à Pompéi four-

nissent de beaux exemples de cet art antique. On peut voir (notamment dans le trésor d'Hildesheim) que l'art décorait jusqu'aux objets vulgaires. Le travail au repoussé, dont notre figure 95 donne un bel échantillon, était pratiqué avec talent. Les applications d'un relief de métal ciselé sur un fond de métal, comme dans la Patère d'Hildesheim (fig. 293), décoraient les vases d'orfèvrerie : c'est ce mode de décoration qu'on appelait *emblêma*. (*Voir* ce mot.) L'orfèvrerie gemmée (*aurum gemmatum, gemmati calices*) ornait les vases de pierres précieuses gravées, camées et intailles. La Patère de Rennes (*Voir* ce mot et fig. 385) est un exemple de pièce d'orfèvrerie ornée de médailles. Dans la coupe des Ptolémées (*Voir* au mot Agate), l'art du lapidaire empiétera sur l'orfèvrerie. Le luxe des anciens se complut, en effet, au travail des matières dures. On y taillait des vases. Cet art était poussé jusqu'au tour de force, comme dans les diatrètes, vases de matière dure entourés d'une sorte de réseau à jour faisant corps avec la pièce même et tiré du même morceau.

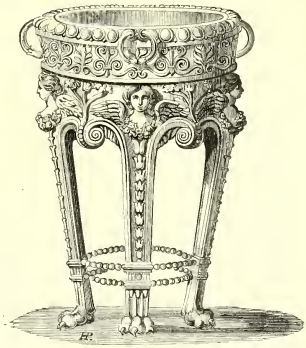


Fig. 451. — Trépied romain

La bijouterie romaine ne diffère pas sensiblement de l'étrusque et de la grecque. Le luxe des bijoux était poussé très loin. Boucles d'oreilles, pendeloques (à motif ciselé ou à pierre précieuse tombante), colliers (à pendeloques, en *torques*, en serpent, à un ou plusieurs rangs), épingles à cheveux (terminées par une fleur d'or ou la main de Vénus avec la pomme), bracelets (pour le poignet, le haut du bras, la cheville et la jambe), peignes, chaînes d'or ouvragé, bagues multiples étaient les ornements de la femme romaine. Colliers, phalères, fibules, bagues (bagues d'été, bagues d'hiver), boucles de sandales (*lunula*), faisaient partie du costume de l'homme. La joaillerie était recherchée. Les pierres

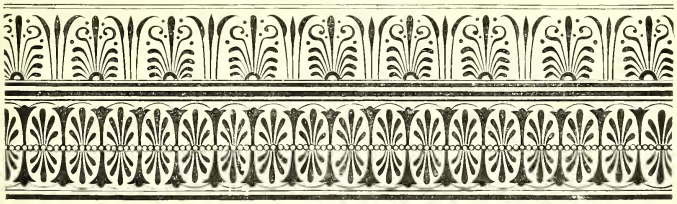


Fig. 452. — Ornementation de style romain

précieuses atteignaient des prix incroyables et étaient prodiguées avec profusion dans le costume. (*Voir* Perles.)

La glyptique fut un art grec à Rome. Les graveurs de camées et d'intailles dont les noms signent des pierres à sujets romains sont tous Grecs : comme Solon, comme Evodus, comme Epintynchanus, comme Dioscouride, graveur d'Auguste. Nous avons vu quel était le talent des artistes dans la taille des substances dures. On recherchait

les pierres de grandes dimensions, — comme le camée de l'*Apothéose d'Auguste* (plus connu sous le nom de Camée de la Sainte-Chapelle), qui mesure 30 centimètres sur 26. (*Voir* art. Camée.) Les sujets représentés sur les pierres gravées romaines sont ou des sujets mythologiques ou des portraits : on sait que les Romains ont donné un grand développement à l'individualisme du portrait.

L'ivoirerie romaine consiste surtout dans les dipytques (*Voir* les détails à ce mot) et surtout dans les diptyques consulaires.

La céramique continue la tradition étrusco-grecque et n'offre rien de particulier, sinon l'amour des pièces de grandes dimensions (notamment pour les figurines d'argile moulées et peintes). *Voir*, au mot Murrhins, l'opinion aujourd'hui admise presque généralement d'après laquelle les anciens auraient connu la porcelaine chinoise.

Avec la verrerie, apparaît une certaine originalité dans l'art romain. Le vase de Portland (*Voir* le mot Portland) et le vase du Musée de Naples (*Voir* Verrerie) sont de beaux spécimens de cet art qui fut importé à Rome, par des verriers égyptiens d'Alexandrie, sous le règne d'Auguste. Le *Persée et Andromède* de la Bibliothèque nationale (n° 3400) présente un décor taillé, analogue comme procédé à celui du vase de Portland. Dorure, colorations, moulage, application du verre coloré sur un fond différemment coloré, travail de gravure, produisirent des œuvres qui excitent encore aujourd'hui l'étonnement et l'admiration. Pline constate la vogue qui accueillit vite à Rome cette belle industrie : « On aime de nos jours à boire dans les beaux verres au point qu'ils ont pris sur les dressoirs la place de l'orfèvrerie et de l'argenterie. » L'application du verre à la décoration et au revêtement des surfaces amena la mosaïque de verre à suppléer la mosaïque de fragments de pierre. Pour cette dernière, consulter l'article Pavement. La mosaïque de verre prit un tel développement qu'elle se répandit en Gaule, à la suite de la domination romaine (témoin le beau pavement trouvé à Nîmes. (*Voir* au mot Mosaïque, page 624, les détails sur la mosaïque romaine.)

Les tissus et la broderie jouent un grand rôle dans le costume et dans l'ameublement. La laine fournissait le vêtement. Filer était l'occupation de toute dame romaine. (*Voir* Quenouille.) On portait des toges à broderies d'or, à ornements de pourpre. La soie ne fut connue que tard et encore comme matière importée. (*Voir* Soie.) On cite Héliogabale comme ayant le premier porté une robe faite toute de soie. Dans l'ameublement, les tissus babyloniens (*Voir* Babylone) jouissaient d'une grande renommée. Le luxe des tapis et tentures était tel que, pour décorer une salle à manger, l'empereur Néron dépensa environ 775,000 francs en tissus et broderies.

ROMAN (Style). Pendant que le style byzantin est en plein épanouissement en Italie et dans l'Europe orientale, l'Occident voit naître un style plus sobre, plus austère et plus froid sous le nom de style roman. On a également donné à ce style le nom de romano-byzantin en raison de certaines ressemblances qu'il présente avec le style byzantin pur. Il offre dans son dévelopement diverses phases distinctes. A la période gallo-romaine (*Voir* Gallo-romain) succède la période dite latine qui nous montre le christianisme utilisant, sans les transformer essentiellement, les restes des traditions de l'art romain. On a donné le nom de style mérovingien (*Voir* ce mot) à la période qui a son apogée sous Dagobert, tandis que l'art saxon ou anglo-saxon, principalement sous Alfred le Grand, conserve une originalité plus indépendante de l'influence latine. On voit, sur le continent et grâce à l'impulsion de Charlemagne, fleurir l'art carlovingien. (*Voir* ce mot.) A partir de cette époque et jusqu'à l'avènement du style ogival ou

gothique, au XIIIe siècle, l'art garde le nom de roman. Les subdivisions que nous venons d'indiquer correspondent plutôt à des dates historiques qu'à des modifications bien caractéristiques et bien profondes du style roman proprement dit.

L'importance de l'architecture, qui, à cette époque, impose la forme architecturale à tous les arts décoratifs, fait que, en indiquant les caractéristiques architecturales de ce style, on donne celles du style décoratif lui-même.

L'arc roman est la plus importante de ces dernières : c'est l'arc plein cintre ou arcade formée d'une demi-circonférence. Avec lui on rencontre l'arc surbaissé et l'arc en fer à cheval nommé aussi arc byzantin, plus oriental qu'occidental. Les colonnes romanes sont courtes, cylindriques. Leur fût est orné de cannelures fantaisistes. Le

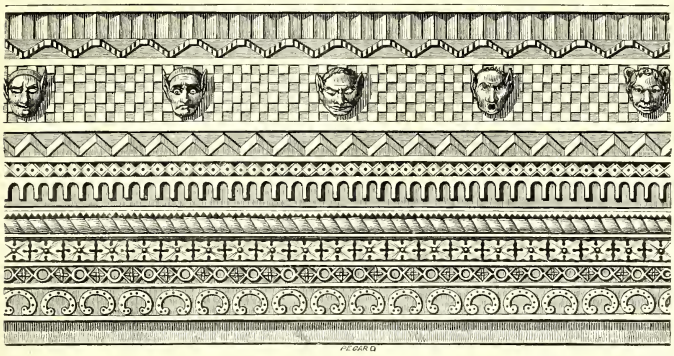


FIG. 453. — DÉCORATIONS CARACTÉRISTIQUES ROMANES

chapiteau en cône renversé, en corbeille évasée, en tulipe, en cœur (chapiteau cordé), est surmonté d'un abaque carré; son ornementation consiste en feuilles rondes à nervure simple, rigide, avec une extrémité en fleuron; on y rencontre aussi des dessins de vannerie, des animaux fantastiques, des personnages grotesques (chapiteaux historiés). La base sur laquelle repose le fût est écrasée et porte fréquemment, sur quatre de ses points, des empattements à crochets de feuilles ou à têtes grotesques. A l'extérieur, les murs sont appuyés par des contreforts, sortes de rudiments de pilastres engagés et terminés à leur extrémité supérieure par une pente en glacis. Le contrefort roman fait corps avec le mur, tandis que l'arc-boutant gothique s'éloigne du mur et prend pied à une certaine distance. Les édifices ou les objets qui en affectent la forme sont coiffés de toits en batière, formant un angle largement ouvert et coupés à leurs deux bouts en pignons. Les fenêtres romanes, composées d'une arcade simple ou d'arcades géminées, embrassées par une arcade d'un diamètre double, sont parfois des baies aveugles dont le champ est une pierre découpée en ajours plus ou moins géométriques.

L'ornementation caractéristique du style roman comprend surtout des ornements géométriques : imbrications, damiers, échiquiers, entrelacs rubannés, ajours polygonaux, étoiles, têtes de clous, zigzags, méandres crénelés, suite de losanges chevauchant,

chevrons, chevrons contrariés, créneaux rectangulaires, créneaux à fonds arrondis. L'acanthe romane n'est, en somme, que l'acanthe byzantine le plus souvent réduite à un ruban à rares reliefs et rares découpures, ne rappelant la feuille que par son extrémité à trois dents. Parfois, des baies de fruits et des grappes se mêlent aux rudiments de feuilles. Les mascarons grimaçants forment des consoles et des modillons grotesques logés en culs-de-lampe sous des retombées d'arcs ou juxtaposés sous les voûtes des archivoltes.

Le mobilier roman est analogue au mobilier byzantin; mais il reste plus simple d'ornements. Les montants des meubles sont droits, ils offrent une section transversale carrée ou circulaire et une grosseur constante, le plus souvent. Ils se terminent ordinairement par une boule. Ils ont une forme très accusée et ne se noient pas dans le plan des surfaces. Les entrejambes ne sont pas évidés et le meuble est presque toujours limité par quatre faces qui descendent très bas. L'ornementation de ces faces (lits ou sièges), consiste en arcades à plein cintre caractéristique ou en sorte de balustrade à découpure en quatre-feuilles. (*Voir* fig. 76.) Les lits sont rectangulaires, à couche basse, de grandes dimensions; les matelas sont souvent enfermés dans les quatre côtés du lit.

Matelas ou paille fournissaient la literie. La couche inclinée avait un chevet très élevé. Le baldaquin était attaché aux solives du plafond et portait de lourdes tentures : on relevait celle du pied pendant le jour. Vers la fin de la période romane, et surtout grâce aux croisades et à l'introduction des tapis et des tissus orientaux, les tentures et les couvertures du lit devinrent luxueuses et riches, autant qu'on en peut juger par les miniatures qui, avec les chroniques, sont les seuls documents auxquels on puisse se reporter en l'absence de meubles authentiques de cette époque.

Les sièges en X, parfois repliables et articulés, sont nombreux dans la période romane. Les sièges sont fréquemment en forme de trône, avec dossier plein surmonté d'un fronton triangulaire, avec bras pleins joignant le dossier à la prolongation des pieds de devant et terminés par une boule, avec les entrejambes bouchés par des panneaux pleins. Un dorsal retombait sur le dossier; un coussin mobile garnissait le siège. Le bahut est le meuble par excellence connu pendant tout le moyen âge : il y joue tous les rôles, siège, coffre et parfois lit.

L'orfèvrerie romane, dans les châsses et reliquaires, conserve la forme architecturale : ce sont de petits édifices à pignons latéraux, avec toit en batière orné d'une crête à ajours trilobés, où de loin en loin s'élèvent des boules de verre ou de cristal de roche. Des personnages, en métal repoussé ou émaillé, se dressent sous des arcades en plein cintre caractéristique. L'ornementation des surfaces consiste en doublets, en cabochons de verre ou de pierres colorées, en tables de grenats, en losanges, le tout à hautes sertissures faisant saillie sur des fonds ornés de filigranes, de dessins gravés et d'émaux. A l'émaillerie cloisonnée orientale et byzantine (qui ne disparaîtra complètement qu'au XIIIe siècle) a succédé, en Occident, dès le XIe siècle, l'émaillerie champlevée, qui triomphera au XIIe et aura son centre à Limoges. Cet amour des couleurs, des applications de pierreries saillantes, se manifeste dans l'ornementation des croix, des crosses, des ciboires, des couvertures de livres. Les ciboires, les calices, reposent sur des pieds bas, circulaires, portant à leur centre un fort pommeau : la coupe est hémisphérique. Dans les crosses, la volute, courte, figurant le plus souvent un serpent à tête de dragon, est d'un dessin presque circulaire et non pas ovale comme plus tard.

La serrurerie plaque sur les portes de belles pentures de fer ouvragé dont les rinceaux, simples et forts, sont formés de ramifications peu compliquées de l'acanthe romane. Consulter articles MINIATURE, TAPISSERIE, VITRAIL, etc.

ROMANO-BYZANTIN. Nom que l'on donne parfois au style roman et parfois particulièrement aux objets de l'époque romane où l'influence byzantine est plus marquée.

ROME. Sans parler des tableaux, décorations peintes et sculptures, les richesses d'art décoratif sont accumulées à Rome, monuments de plusieurs siècles. A Saint-Pierre, les mosaïques de Cristofari, des Cocci, de Rosetti, de Manenti, de Muziano, de Provenzale et la chaire de Saint-Pierre, œuvre du Bernin. A Saint-Jean de Latran, mosaïques de Torriti (XIIIe siècle) ; au Musée, mosaïques antiques, œuvre de Sosus. A Sainte-Marie-Majeure, caissons dorés de San Gallo, pavement en mosaïque de pierre, mosaïques du XIVe siècle, de Rusuti et de Gaddo Gaddi. A Sainte-Marie in Transtevere, mosaïques de Cavallini (XIVe siècle). A Saints-Cosme-et-Damien, mosaïque du VIe siècle. A Saint-Paul-hors-les-murs, anciennes mosaïques et restitution actuelle des œuvres de mosaïque perdues. A Saint-Césarée, mosaïques du XVIIe siècle par Provenzale. A Sainte-Constance, mosaïque du IVe siècle. A Sainte-Pudentienne, belle mosaïque byzantine du Ve siècle (?). Au Vatican, célèbre atelier de mosaïstes.

La tapisserie eut des ateliers à Rome. Un Parisien, Renaud de Maincourt, les dirigeait au XVe siècle. Les cartons de Romanelli et de Pietro de Cortone furent tissés par des tapissiers flamands et français établis à Rome, au XVIIe siècle. Au XVIIIe, nous trouvons encore un tapissier parisien, Simonet, à la tête de la manufacture qui prit le nom de manufacture de Saint-Michel et subsista jusqu'à notre époque.

La céramique romaine du XVIIIe siècle cite les statuettes du céramiste romain Volpate.

ROMERO. Damasquineur italien du XVIe siècle. De cet artiste sont citées par Cicognara de magnifiques armures qu'il exécuta pour Alphonse d'Este, deuxième du nom, duc de Ferrare.

RONCE. Sorte de damassage à ondulations circulaires dans les moirures de l'acier.

RONCEUX. Nom de l'acajou à veinures irrégulières et comme festonnées.

ROND (QUART DE). *Voir* QUART-DE-ROND.

RONDACHE. Bouclier rond en usage jusqu'au XVIe siècle. Musée du Louvre, série D, nos 240 et 241, deux rondaches décorées d'émail peint par P. Pénicaud.

Les anciens, sous les noms de *parma* et de *cetra*, avaient de petits boucliers ronds (le dernier était ordinairement couvert de peau). L'*aspis* était un bouclier rond de grandes dimensions. Le bouclier aux sept peaux dont se couvrait Ajax était une *aspis*.

ROQUETTE. Synonyme de fondant en émaillerie. (*Voir* FONDANT.)

RORST. Marque abrégée de la fabrique de Rorstrand.

RORSTRAND. Ville de Suède, près de Stockholm. Centre de céramique établi en 1727 près de vingt-cinq ans avant l'autre fabrique suédoise de Marieberg. Rorstrand a laissé de gracieuses pièces de faïences à décoration de fleurs en reliefs. La fabrique de Marieberg a cessé et de nos jours Rorstrand, où s'est établie une compagnie d'exploitation en 1826, produit de la faïence et de la porcelaine en concurrence avec Gustafsberg.

ROSACE. Ornement rond d'origine végétale, en forme de rose, formé d'éléments

découpés qui convergent vers le centre. La petite rosace prend le nom de rosette. On donne aussi le nom de rosace à un motif décoratif d'assez grandes dimensions, plaqué au centre d'un plafond et au centre duquel est l'anneau d'où pend une suspension.

La rosace est un ornement d'origine assyrienne. Les arts assyriens dans les bijoux, dans les broderies de costume, dans l'ornementation des armes montrent fréquemment la rosace.

Sur le gorgerin, bande placée au-dessous de l'échine du chapiteau dorique romain, on voit figurer la rosace. Le chapiteau corinthien la place au centre de la courbe concave que forme son abaque. Dans ce cas, on lui donne souvent le nom de fleuron, bien que la rosace soit un fleuron vu de face et plaqué, tandis que le fleuron, proprement dit, n'est vu que de profil. Les caissons de plafonds, les coins des dessous d'abaques, sont ornés souvent de rosaces. Au centre de la rosace est un bouton ; parfois ce dernier se décompose en plusieurs graines.

Les œils de bœuf, découpés en trèfles, en quatrefeuilles ou en quintefeuilles par l'art du moyen âge, sont des sortes de rosaces, mais à jour.

RÖSCH (Jérome). Sculpteur sur bois, allemand, du XVIe siècle. Représenté à la Kunstkammer de Berlin par quelques bas-reliefs portant la date de 1554.

ROSE. Diamant taillé sans culasse. (*Voir* Diamant.)

ROSE. Œil de bœuf en forme de rosace découpée à jour. Le moyen âge (roman et ogival) place des roses dans les pignons et dans les tympans de ses édifices ou de ses pièces d'orfèvrerie (châsses, reliquaires) de forme architecturale. Les roses romanes du XIIe siècle sont simples : elles se composent d'un cercle sur lequel reposent les bases de colonnettes divergentes sur les chapiteaux desquelles s'appuient des arcatures simples ou trilobées. La ressemblance de ces colonnettes avec les rayons d'une roue a fait donner à ces roses le nom de « roues de Sainte-Catherine ». Parfois, au lieu d'un rang de colonnettes, il y en a deux superposés ; c'est comme une rose complète entourée d'une zone circulaire à colonnade et arcatures. Dans ce cas, le nombre des colonnettes de la série extérieure est double. Au XIIIe siècle, les roses sont plus vastes ; les petites arcatures se dessinent en ogives avec dentelures de trèfles ou de quatrefeuilles. Parfois dans les tympans formés entre les pointes des ogives, se placent de petits œils de bœuf plus ou moins lobés. Au XVe siècle, avec la dernière période du style ogival, les rayons de la rose abandonnent la ligne droite et se courbent en ondulations de flammes. Les roses, que l'on rencontre encore au XVIe siècle, disparaissent au XVIIe.

On a fait encore des roses en mosaïque de pierres dures pour le pavement des églises.

On donne parfois le nom de roses aux vitraux en forme de médaillons ou aux médaillons qui figurent dans les vitraux.

ROSE (Bois de). Bois exotique dont la couleur et le parfum rappellent la rose (d'où le nom). Beau poli. Veines parallèles : bois d'ébénisterie et de marqueterie.

ROSE D'OR. Rose d'or bénite le quatrième dimanche de carême, portée en procession et envoyée à quelque personnage princier par le pape. Le Musée de Cluny (n° 5005) possède une de ces roses, du commencement du XIVe siècle : cette rose, envoyée par le pape au prince évêque de Bâle, porte à la base des écussons héraldiques émaillés.

La rose est un motif décoratif qu'on rencontre dès l'époque de l'art étrusque. Au

Musée du Louvre, salle des Bijoux, on peut voir, sous le n° 15, dans une couronne étrusque formée d'une guirlande de feuilles avec grains d'or, une belle rose en or.

ROSEAU. Plante ornementale que l'on rencontre dans le décor des aiguières (symbole de la fonction : le roseau plante d'eau, l'aiguière récipient d'eau). L'art chrétien a pris le roseau pour symbole du baptême par une raison analogue. Aussi rencontre-t-on le roseau avec le blé et le raisin dans la décoration des ciboires et ostensoirs.

ROSELLI (Francesco). Miniaturiste florentin du xve siècle. Auteur de nombreuses ornementations dans les livres de chœur du Dôme de Sienne.

ROSETTE. Plaque dans le centre de laquelle passe la tige du bouton d'une porte, d'une serrure.

ROSETTE, Ornement. *Voir* Rosace.

ROSETTE. Motif décoratif doré au fer dans les reliures.

ROSETTE (Cuivre de). Cuivre rouge pur.

ROSETTI (Paolo). Mosaïste romain du commencement du xviie siècle, élève de Cesari et collaborateur de Provenzale, etc., dans la décoration de la Basilique de Saint-Pierre à Rome.

ROSETTI (Cesarino). Orfèvre de Pérouse au commencement du xvie siècle. Cet artiste, en grande réputation, fut chargé de faire, pour la cathédrale de Sienne, une statue d'argent représentant le Christ sortant du tombeau. Le marché passé avec cet artiste, le 6 mai 1513, contient ces mots : *Teneatur facere ad perfectionem secundum famam supradicti magistri Cesarini.* C'est-à-dire : « L'artiste sera tenu de faire un travail qui ne soit pas au-dessous de sa réputation de maître Cesarino. »

ROSNER. Orfèvre de Nuremberg au xvie siècle. Le Musée de Cluny possède de lui, sous le n° 5248, un hanap décoré de figures allégoriques et de sujets de chasse exécutés au repoussé.

ROSSET (François et Joseph). Ivoiriers français du xviiie siècle. Joseph, le plus célèbre des deux par les bustes qu'il exécuta de personnages tels que Montesquieu, Voltaire, etc., excellait aussi à sculpter les crucifix. Le Musée du Louvre (collection Sauvageot) possède une statuette d'ivoire de sainte Thérèse au pied de laquelle on trouve, écrit à la main, le nom de « Rosset père ». On ne sait si ce Rosset père est Joseph ou François.

ROSSI (Properce). Artiste femme, morte à Bologne en 1530. Célèbre par son habileté à sculpter et graver les noyaux de pêche et les noyaux de cerise. Le Grüne Gewölbe, de Dresde, conserve un de ces noyaux de pêche admirablement ciselé, et plusieurs noyaux de cerise très curieusement travaillés. Sur l'un d'eux on peut compter, à la loupe, jusqu'à cent têtes.

ROSSO. Artiste florentin du xvie siècle, connu aussi sous le nom de Maître Roux. Appelé en France par François Ier, il travailla à la décoration de Fontainebleau et fournit de nombreux modèles dans tous les arts décoratifs, notamment aux peintres émailleurs de Limoges.

ROST (Jean). Tapissier établi à Florence au xvie siècle.

ROSTRE. Sorte d'éperon qui garnissait la proue des vaisseaux antiques. Les rostres ont passé dans la décoration des colonnes dites rostrales, ornées de ces proues à éperons. A l'origine, chez les Romains, la colonne rostrale était un monument commémoratif d'une victoire navale.

ROTERIE (Pierre de). Orfèvre français du xive siècle cité parmi les plus célèbres de son temps. M. de Laborde signale de cet artiste, à la date de 1379, une statuette d'argent de saint Étienne pour le tombeau de Henry, comte de Champagne, dans l'église de Troyes, et une tête de reine pour le mausolée du comte Thibaut.

ROUANT (blason). Se dit du paon représenté faisant la roue.

ROUBAIX (Nord). Centre de fabrication de tissus (damas, etc.).

ROUE. Pupitre tournant (moyen âge). *Voir* Pupitre.

ROUE. Marque fréquente au revers des faïences hispano-moresques.

ROUE DE SAINTE-CATHERINE. La roue dentée est l'attribut de sainte Catherine. Elle est représentée avec cet attribut coutumier, dans un émail peint de Jean III Pénicaud au Musée du Louvre, série D n° 223. On appelle roue de Sainte-Catherine la rose romane. (*Voir* le mot Rose.)

ROUEN (Seine-Inférieure). Dès le xvie siècle, Rouen était un centre de céramique comme le prouve l'existence démontrée du potier Abaquesne (*Voir* ce mot), auteur de carreaux de pavage pour le château d'Écouen vers 1540. Pendant un siècle, la fabrication cesse ou du moins ne laisse aucune pièce qui nous soit parvenue. Vers 1645, arrive à Rouen, Nicolas Poirel, sieur de Grandval, avec un privilège royal pour la fabrication de la faïence. Il semble que ce Poirel n'était que le prête-nom de Edme Poterat, sieur de Saint-Étienne, qui plus tard lui succéda nommément dans son privilège. Une pièce, datée de 1647 et qui porte les armoiries de Poterat de Saint-Étienne, légitime la supposition que Poirel a travaillé pour Poterat, peut-être sous la direction de ce dernier. Les premières faïences de la fabrication rouennaise sont à fond blanc avec un décor bleu. On sent l'imitation de Delft ou de Nevers. Avec Louis Poterat de Saint-Sever, à l'extrême fin du xviie siècle, le style du décor devient italien. Les Guillibeaux ou Guilbaux ont déjà leurs ateliers bientôt célèbres, et un document constate l'existence de nombreuses faïenceries à Rouen au début du xviiie siècle. La décoration n'emprunte plus rien à l'imitation, elle est originale et nationale : c'est là son charme. Le nom du potier Pierre Chapelle est de cette époque. De la fin du xviiie siècle, on cite Le Vavasseur dont les jardinières imitent le style décoratif des faïences de Strasbourg.

Fig. 454. — Deux demi-plats en faïence de Rouen (a gauche décor a lambrequin, a droite décor a la corne)

La plus grande variété règne dans la production rouennaise. Assiettes (parfois avec chansons notées, paroles et musique), plats, plateaux, bannettes (Cluny n°s 3188 et suivants), aiguières en forme dite de casques, pichets à dates et inscriptions avec sujets de chasse, de cabaret et parfois de religion, pots à surprise, écritoires, fontaines. On rencontre aussi des figures de lions couchés ou assis, des bustes allégoriques (sur-

tout les Quatre-Saisons), bustes portés sur de hautes gaines. Quatre de ces bustes avec leurs gaines ont atteint le prix de 68,800 francs à la vente Hamilton.

La pâte du Rouen est lourde; l'émail blanc y est nourri et pâteux. Les formes sont comme solides d'aspect. L'ensemble est simple de dessin. La décoration, comme note générale, ne se compose pas d'un grand épisode unique remplissant la surface, mais de la répétition de motifs décoratifs de grandeur médiocre. Armoiries, mascarons en relief, chantournures des bords, sujets chinois, papillons, insectes, grenades, corbeilles

FIG. 455. — PLAT EN FAIENCE DE ROUEN A DÉCOR RAYONNANT

de fleurs, oiseaux, cornes d'abondance peintes d'un décor bizarre et d'où s'échappent des fleurs, se rencontrent dans l'ornementation rouennaise. Les fonds sont peu noyés; même lorsque le décor prend une grande place, il les laisse transparaître, s'ajoure en treillis, en quadrillés.

Parmi les couleurs, il faut noter le rouge œillet, une sorte de rouge un peu passé, le jaune ocreux, camaïeux bleus, bleus avec rouges et jaunes, noir bleu sur fond ocre.

La décoration de Rouen passe par huit phases.

Le décor est d'abord italien avec Abaquesne au XVIe siècle. Lors de la résurrection de la fabrication au XVIIe, le style est une imitation de Delft et de Nevers. L'imitation du style italien reprend bientôt. Le décor caractéristique dit à lambrequins, l'esprit de l'ornementation de Bérain, lui succèdent. Le décor rayonnant vient après et amène les grandes décorations polychromes, à médaillons centraux avec bords treillissés ornés

de gauches petits amours dessinés en bleu. Le décor au carquois marque la fin du style Louis XV. Il est contemporain du décor dit à la corne, où le motif principal est une corne d'abondance d'où s'échappent des fleurs. Chaque genre a ses fanatiques et ses amateurs exclusifs. L'originalité du décor « à la corne », avec ses colorations puissantes, bien détachées, séduit les uns. Le décor rayonnant est plus riche, plus régulier avec ses découpures lambrequinées qui descendent du marli et convergent vers le centre, le plus souvent orné d'armoiries ou d'amours. Dans d'autres pièces, ce ne sont que corbeilles de fleurs, bouquets, placés sur des sortes de socles treillissés comme un travail de vannerie. Les lambrequins sont souvent formés de sortes de pendeloques, de guirlandes de fleurettes de lilas enfilées. Dans les draperies, jaunes d'ordinaire, les plis sont accentués en noir : ces noirs de la faïence rouennaise sont bleutés, ils sont produits par la superposition d'un ton orangé ocreux sur un dessin à traits bleus. Les traits ne sont plus bleus, mais composés de bleu et d'orangé ocreux : le résultat est un ton noir très foncé. (*Voir* le tableau des marques à l'article Marques.)

La céramique rouennaise, sans pouvoir rivaliser avec la faïence d'Oiron (ou Henri II), tient après celle-ci le premier rang dans la céramique française. De nos jours, Gien imite le vieux rouen.

ROUET (Pistolet et arquebuse a). Aux armes à mèche s'ajoutèrent, peu de temps après, les armes à rouet (sorte de roue dentée en acier qui frottait violemment le silex et en tirait des étincelles). Les armes à rouet, originaires d'Allemagne probablement, furent par excellence des armes allemandes pendant tout le XVIIe siècle.

ROUET. Le rouet, comme la quenouille et comme les ustensiles les plus vulgaires, a été orné de belles décorations au XVIe siècle, sculptures, incrustations, etc. (*Voir* au Musée de Cluny, n°s 7237 et suivants.)

ROULEAU. Synonyme de phylactère. (*Voir* ce mot.) Synonyme de Kakemonos. (*Voir* ce mot). Dans le décor japonais, le rouleau est l'attribut de Jurojin.

ROULETTE (Décoration a la). Décoration par impression ou estampage, produite par un rouleau ou une roue mobile sur un axe horizontal. La céramique étrusque est parfois ornée d'estampages produits par la roulette. On emploie la roulette pour produire des séries de pointillés, etc., dans la dorure du cuir (reliure, etc.).

ROULLET (Charles). Orfèvre de Paris dans la seconde moitié du XVIe siècle.

ROUPERT (Louis). Dessinateur français du XVIIe siècle, auteur de modèles de rinceaux et de feuillages pour orfèvres dans le style Louis XIV.

ROUQUET. Peintre émailleur français (milieu du XVIIIe siècle).

ROUSSEL (Hermann). Orfèvre et valet de chambre du roi Charles VI, en 1399.

ROUSSEL (Jacques). Orfèvre de Paris au commencement du XVIIe siècle

ROVEZZANO (Benedetto da). Orfèvre italien du XVIe siècle. Représenté dans la galerie des Offices, à Florence, par les dessins de belles coupes, signalées dans l'*Histoire des arts industriels* de Jules Labarte.

ROYAL. Marbre à fond rouge originaire de Belgique.

ROZENBURG (La Haye). Manufacture de plaques de terre cuite et faïences décorées de scènes sépia ou polychromes (actuelle).

RR. Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de 1793.

RUBAN. Ornement fréquemment mêlé aux rinceaux et aux moulures (ourlets de plats), au XVIIIe siècle. Les motifs rubanés se rencontrent déjà dans les modèles de l'orfèvre Pierre Germain ; mais c'est à l'époque du style Louis XVI que le ruban pren-

dra une grande importance dans le décor. Le nœud de ruban est caractéristique du style Louis XVI. (*Voir* Nœud de ruban.)

RUBELLES (Seine-et-Marne). Fabrique de faïences à reliefs noyés sous une couche d'émail monochrome (émaux ombrants). Fondée vers 1855, n'a duré que quelques années.

RUBIS. Pierre très dure, d'une belle couleur rouge sang qui ne varie pas à la lumière du jour et à une lumière artificielle. Les anciens lui donnaient le nom d'escarboucle. Le moyen âge s'imaginait que l'éclat du rubis traversait les étoffes dont on le couvrait. Outre le rubis oriental, on compte le rubis spinelle et le rubis balais : le premier a un ton ponceau et le second un rose un peu vineux. Parmi les rubis célèbres, on en cite un de 175 carats appartenant au roi de Perse (au XVIIe siècle), selon le voyageur Tavernier. — On appelle rubis blanc une sorte de saphir blanc. La tourmaline rouge est dite rubis de Sibérie ; le grenat, rubis de Bohême.

RUDENTÉ. Se dit des colonnes dont les cannelures sont remplies jusqu'à une certaine hauteur par des moulures convexes qui se trouvent bordées par les saillies des listels. Les rudentures ne remplissent jamais qu'une partie de la hauteur de la cannelure.

RUELLE. Sorte d'alcôve où se plaçait le lit au XVIIe siècle. C'est là que l'on rece-

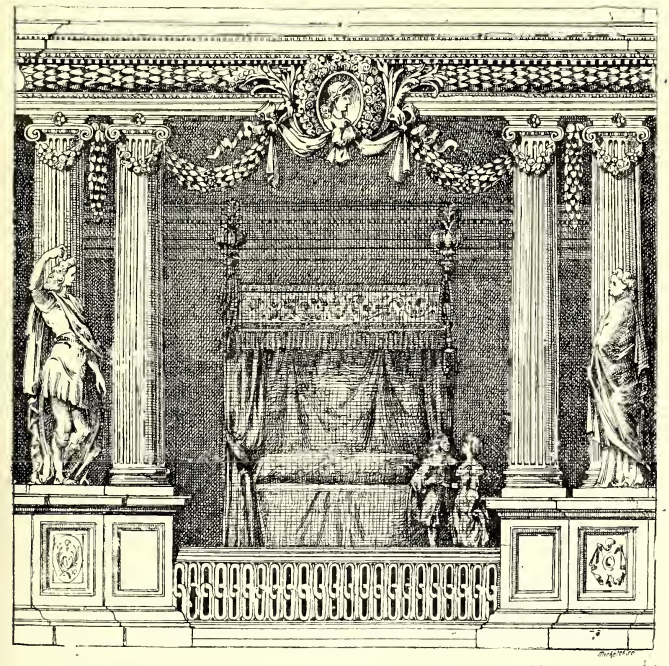


FIG. 456. — MODÈLE DE RUELLE, PAR L'ORNEMANISTE LEPAUTRE XVIIe SIÈCLE

vait les visiteurs. Lepautre a laissé des modèles de lits à ruelle qui montrent quel était le luxe de cette installation du lit.

RUKER (Thomas). Ciseleur en fer, du XVIe siècle, à Augsbourg. On cite de lui un fauteuil forgé, qui fut offert par la ville d'Augsbourg à Rodolphe II. Ce fauteuil, signalé comme un chef-d'œuvre, a été exposé, en 1862, au Musée Kensington à Londres. Il est chargé de figurines, de chevaliers et de soldats, d'animaux, de feuillages et autres ornements ; le tout forgé et ciselé en relief.

RUNIQUE (Art). Art primitif scandinave d'une ornementation qui rappelle les monuments de l'âge de bronze. L'art décoratif danois actuel, surtout dans son orfèvrerie et dans sa bijouterie, a repris le style runique dans ses ors mats et dans ses filigranes d'argent.

RUSSES (Arts décoratifs). Le protectionnisme qui a fermé les portes de la Russie à la concurrence étrangère a violenté la production indigène russe et a produit de grands et rapides résultats. Un profond attachement aux traditions nationales, des créations intelligemment conçues, des écoles et des musées d'art industriel (Musée de Moscou, école Strogonoff de Moscou) ont abouti à un art qui a étonné l'Europe lors de la dernière exposition de Moscou.

L'art décoratif russe dans son ensemble est byzantin. Les encouragements donnés par le gouvernement à l'industrie nationale ont tendu à accentuer cette continuité de tradition. C'est ainsi que le czar a acheté dernièrement au prix de cinq millions et demi la célèbre collection Basilewsky toute consacrée à l'art de Byzance. De nombreux artistes byzantins, lors de la dispersion, se réfugièrent dans la ville russe de Kiew d'où leur influence rayonna vite. C'est encore aujourd'hui le style byzantin qui triomphe dans les tableaux et les diptyques « gemmés » où les vêtements et les têtes des personnages sont ornés de joyaux. Sur les nimbes de métal qui encadrent les têtes apparaissent les cabochons multicolores et les émaux saillants. Les couvertures de livres pieux portent sur leurs ais de bois des armatures de cuivre avec des émaux. L'amour des pierreries de couleur se manifeste dans l'orfèvrerie (fréquence de l'argent mat) qui est une véritable joaillerie où, aux pierres, se mêlent les émaux cloisonnés ou champlevés. Les inscriptions slavonnes se lisent partout, — comme les sentences en caractères coufiques sur les œuvres arabes. La bijouterie russe dans ses colliers, ses médaillons, ses croix, garde le style byzantin : la finesse d'exécution est grande. Là encore, recherche de la polychromie des pierres. On vante la richesse des broderies d'or et d'argent, les beaux dessins harmonisés dans les tapis du Caucase. Le Daghestan si célèbre par ses tapis fait partie de l'Empire russe. L'ameublement se compose de meubles d'un effet un peu froid et sévère. Parfois aux sculptures géométriques du bois s'ajoutent des applications de métal (surtout vieil argent) : le style est romano-byzantin. Le hêtre verni est d'un emploi très fréquent.

RUSTICI (Francesco). Artiste florentin, sculpteur, ciseleur et orfèvre du XVIe siècle.

RUSTIQUE. Se dit des colonnes et des motifs architecturaux à bossages vermiculés ou ornés de sortes de gouttes en forme de congélations.

RUSTIQUE. Se dit des plats, brocs, etc., de Palissy, ornés de reliefs, de coquillages et de plantes. On sait que Palissy prenait le titre de « inventeur des rustiques figulines ».

RUSUTI (Philippe). Mosaïste italien du XIVe siècle. Auteur d'une belle mosaïque signée, représentant le Christ bénissant, entouré de l'auréole en *vesica piscis* et entre quatre anges (façade de la basilique de Sainte-Marie-Majeure à Rome).

S

S, entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1770.

S couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la corporation des Maîtres-Orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans. Cependant il y a quelques irrégularités. C'est ainsi que **S** désigne :

1687 — 1688
1711 — 1712
1734 — 1735
1758 — 1759
1781 — 1782

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet. (*Voir* article Poinçons.)

S. Marque fréquente sur les produits de la faïencerie de Sinceny. (*Voir* ce mot.)

S. Lettre marquée sur les monnaies frappées à Troyes de 1539 à 1679. De 1679 à 1690, Troyes marque d'un **S** couronné.

S, avec la Sainte-Ampoule. Marque des monnaies frappées à Reims de 1679-1772.

S ou **SC**, abréviation pour Sanctus ou Sancta. S. Johannes, S. Margarita, sanctus Johannes, sancta Margarita : saint Jean, sainte Marguerite.

SABBATINI (Angelo). Mosaïste romain du commencement du XVIIe siècle. L'un des artistes qui travaillèrent à la décoration en mosaïque de la grande coupole de Saint-Pierre.

SABLE (blason). Synonyme de couleur noire.

SABLIER. Les anciens se servaient de sabliers ou de cadrans solaires pour mesurer le temps, mais dans leurs sabliers l'eau remplissait l'office du sable. La forme était la même que de nos jours. On retrouve de ces ustensiles au moyen âge et au XVIe siècle. Le sablier est l'attribut du Temps, personnage allégorique, fréquemment représenté sur les horloges de style Louis XIV.

SABOT. Garniture métallique plus ou moins ornée au bas des pieds de meubles ou au bas de la hampe d'une lance, d'une crosse ou de tout objet de forme analogue.

SABRE. Arme composée d'une poignée avec garde et d'une lame plate, moins longue et plus large que celle de l'épée : cette lame n'a qu'un tranchant et présente le plus souvent une légère courbure. Le glaive des anciens était une arme intermédiaire entre l'épée et le sabre. La lame était courte, plate, large, à deux tranchants; la poignée sans garde. Les Gaulois sont mentionnés comme se servant, pendant leurs luttes contre les Romains, de sabres à longue lame plate de cuivre ou de bronze, facilement émoussée.

C'est à la suite des croisades que l'Europe emprunta aux musulmans le sabre recourbé : la lame ne se terminait pas en pointe, mais se courbait en biseau et était plus large vers le bas. L'infanterie française ne quitta l'épée pour le sabre que vers le milieu du XVIIIe siècle. Dans la cavalerie française, on donne le nom de latte à la lame d'un sabre et par extension à une forme de sabre long et droit. La coutume de décerner des sabres d'honneur avec inscription honorifique pour faits d'armes date de la Révolution. Le Musée d'artillerie en possède plusieurs donnés par le Directoire ou par le Premier Consul. Cette coutume persista sous Louis XVIII.

SABRETACHE. Sorte de sac plat, le plus souvent en cuir plus ou moins orné, suspendu au ceinturon par deux lanières. La sabretache, en usage dans l'uniforme des hussards, a été supprimée en 1868.

SAC. *Voir* Aumonière, Bourse, Réticule.

SAC. Attribut de Daikoku, dieu de la Richesse (art japonais).

SACRAMENTAIRE. Livre d'église où sont codifiées les cérémonies de la messe, etc.

SACREMENT (Saint). *Voir* Ostensoir.

SAFRE (blason). Aiglette représentée les aigles éployées.

SAGITTAIRE. Figure de centaure : symbole des mois de novembre-décembre.

SAGONTE. Ville de Tarragonaise (Espagne). Célèbre dans l'antiquité par ses vases rouges d'argile (Pline l'Ancien la mentionne, XXXV, 46).

SAILLIE. *Voir* Relief.

SAINT. De même que, dans l'art ancien, les empereurs romains s'étaient fait représenter sous la figure de Jupiter, etc., l'art chrétien a souvent représenté des personnes vivantes sous la figure de saints personnages. C'est ainsi que Léonard Limousin a représenté l'amiral Chabot en saint Paul, François Ier en saint Thomas

SAINT-AMAND-LES-EAUX. Continue la pâte tendre jusqu'au XIXe siècle. Expose en 1855. Fondée (d'abord pâte dure) 1718.

SAINT CHRISTOPHE. Personnage fréquemment représenté dans l'art du moyen âge. Il est figuré sous la forme d'un vieillard portant sur les épaules Jésus-Christ (enfant le plus souvent). Voir une statuette de cuivre du XVe siècle au Musée du Louvre, série D, n° 731.

SAINT-CLÉMENT. Centre actuel de céramique française. Faïencerie courante et faïences décoratives à belles colorations.

SAINT-CLOUD, près de Paris. Centre de céramique. En 1695, Saint-Cloud fabriquait de la faïence et de la porcelaine (pâte tendre) qui jouit vite d'une grande vogue. Le *Mercure Galant* en 1700 parle de visites princières que recevait cette fabrique « de porcelaines fines, qui sans contredit n'a point de semblable dans toute l'Europe ». Successeurs de Morin, les Chicoineau étaient à la tête de la manufacture qui marquait $\frac{S^t\ C}{T}$ ou d'un soleil rayonnant (en bleu) ses plats, ses salières, ses tasses, etc., le plus souvent décorés en camaïeu bleu avec trait noir. Vers 1722 les potiers Trou, parents des Chicoineau, prirent leur place. En 1773 la fabrique disparut.

SAINT-DENIS. A la cathédrale : tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne, tombeau de Henri II par Germain Pilon, tombes (émaillées) de Blanche et de Jean, enfants de saint Louis, plaque tombale de Frédégonde, tombeau de Dagobert, de François Ier, l'urne du cœur de François Ier, tombeau de Charles d'Étampes. Au Trésor

de la sacristie : devant d'autel en cuivre repoussé (XIIe siècle), une croix du XIIIe.

SAINTE-ANNE. Marbre mêlé de gris et de blanc, originaire de la Belgique.

SAINTE-CHAPELLE (au Palais de Justice de Paris). Un des plus beaux monuments du XIIIe siècle, édifié pour saint Louis par Pierre de Montereau. Vitraux du XIIIe siècle. Dais gothique en bois sculpté.

SAINT-ÉLOI. *Voir* ÉLOI.

SAINTES (Charente-Inférieure). Centre de fabrication de poteries vernissées dès le début du XVIe siècle. Un plat à écussons et inscriptions latines, avec la date 1511 (au Musée de Cluny, n° 3831). A la fin du XVIIe siècle, production de faïence qui durera jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. (*Voir* article PALISSY.)

SAINTE-SOPHIE (à Constantinople). Monument byzantin construit par les architectes Anthémius de Tralles et Isidore de Milet sur l'ordre de l'empereur Justinien, au VIe siècle, à l'emplacement de l'ancienne basilique construite par Constantin au IVe siècle et détruite par un incendie. Actuellement et depuis 1453 c'est une mosquée : les Turcs ont badigeonné les peintures et les mosaïques chrétiennes; le pavement en mosaïque de pierre disparaît sous les tapis. Pour les mosaïques (actuellement invisibles) de Sainte-Sophie, consulter articles BYZANTINS et MOSAÏQUE.

SAINT-GALL (en Suisse). Centre de la fabrication de belles broderies blanches. Broderies à la main et broderies mécaniques. A mentionner le Directoire commercial, ses écoles, son Musée industriel. A citer les maisons Adolphe Naef et Steiger-Meyer.

SAINT-GERMAIN. Ciseleur d'appliques de bronze pour meubles, cartels, etc., vers le milieu du XVIIIe siècle.

SAINT-GERMAIN-EN-LAYE (près de Paris). Musée d'antiquités préhistoriques, gauloises et gallo-romaines, ouvert au public en 1867.

SAINT-GERMER (ÉGLISE DE), dans le département de l'Oise. Vitraux des XIIIe et XIVe siècles. Au Musée de Cluny, sous le n° 237, est un beau retable du XIIIe siècle, en pierre peinte, provenant de Saint-Germer.

SAINT-GOBAIN (Aisne). Centre célèbre de verrerie, production de glaces de grandes dimensions : à l'Exposition de 1878 figurait une glace de Saint-Gobain mesurant 27 mètres carrés.

L'industrie verrière française doit tout à Colbert (*Voir* GLACES). Après la manufacture de Tourlaville, près de Cherbourg (1656), après l'établissement des verriers vénitiens à Paris sous la direction de M. Dunoyer, la verrerie parisienne de Richard Lucas de Nehou, devenue capable de lutter avec la verrerie vénitienne, alla s'établir à Saint-Gobain, en 1693, sous la direction de Louis Lucas de Nehou, neveu du précédent. Une verrerie existait dans la contrée dès la fin du XIIIe siècle et on en mentionne une autre, établie dans la forêt de Saint-Gobain au commencement du XVIe siècle.

En même temps que la nouvelle manufacture vulgarisa l'usage des glaces, elle en diminua les prix, qui étaient à cette époque près de dix fois plus considérables que ceux de nos jours.

SAINT GRAAL. *Voir* GRAAL.

SAINT JEAN. *Voir* JEAN.

SAINT LUC, un des quatre Évangélistes, a pour attribut un veau.

SAINT MARC, un des quatre Évangélistes, a pour attribut un lion.

SAINT-MARC (à Venise). *Voir* VENISE.

SAINT MATHIEU, un des quatre Évangélistes, a pour attribut un ange.

SAINT-OMER. Centre de céramique fondé par Louis Saladin en 1751. Faïences. Une pièce au Musée de Cluny, n° 3801. Actuellement fabrication de velours et de cannes.

SAINT-REMI (Tapisserie de). *Voir* Reims.

SAINT-VITAL. *Voir* Ravenne.

SAISONS. L'art décoratif a fréquemment représenté le Printemps, l'Été, l'Automne et l'Hiver par des personnages allégoriques. On les trouve en demi-reliefs de cuivre sur les panneaux de meubles d'appui de Boule dans la galerie d'Apollon au Louvre. A la fin du XVIIe siècle la céramique de Rouen a produit de nombreux bustes des saisons reposant sur une grande gaine, de faïence également. La manufacture des Gobelins, à la fin du XVIIe siècle, a tissé une suite des quatre Saisons d'après Mignard. Une autre suite d'après Claude Audran est sortie des mêmes ateliers vers la même époque.

SAITIQUE (Période). Période de l'art égyptien pendant laquelle il subit l'influence de l'art grec. Ce nom lui vient de celui de la ville de Saïs où les Grecs étaient établis en grand nombre.

SALADE. Sorte de casque à calotte hémisphérique sans aigrette et pourvu d'un appendice postérieur (couvrenuque) avec, sur le devant, une visière courte. La fig. 100 représente le casque de Boabdil, casque de la forme « salade ».

SALADIER Récipient à coupe large, tendant à la forme hémisphérique, et porté sur un pied bas.

SALAMANDRE. Animal qu'une superstition (qu'on trouve chez les Romains) prétendait pouvoir vivre dans le feu. La salamandre est l'emblème de Francois Ier. La salamandre est accompagnée d'une devise variable, le plus souvent : « *Nutrisco et extinguo*, je nourris et j'éteins. » François avait cette devise et cet emblème alors qu'il n'était que comte d'Angoulême. Voir au Louvre, série C, n° 139, une médaille de ce prince à l'âge de dix ans. La légende donne : « *Notrisco al buono stingo el reo*, je nourris le bon et éteins le méchant. » On trouve aussi *nutriscor et extinguo*, je m'en nourris et je l'éteins (le feu).

La salamandre (en bleu) est une des marques relevées sur la faïence d'Oiron.

SALEMBIER. Célèbre ornemaniste français, a travaillé pour Lyon, fin du XVIIIe s.

SALIÈRE. Récipient pour le sel. Le sel a été de tout temps un symbole de purification : il figure dans les cérémonies des religions antiques. On exilait en interdisant le feu, l'eau et le sel. On lit dans la Bible (*Lévitique*, II, 13) : « Dans toutes tes oblations tu offriras du sel ». Chez les Romains, la salière (salinum) était considérée comme un ustensile du culte familial (salinum paternum) et les familles les plus pauvres tenaient à honneur de posséder une salière d'argent. « Sur l'humble table *brille* la salière », dit le poète Horace : le mot *brille* indique que la salière était en métal. Placer la salière devant un convive, c'était lui faire honneur. Perse, le satirique, pour noter une conscience pure lui donne pour symbole une salière nette et sans souillure. C'est de là probablement que s'est perpétuée à travers les siècles la superstition qui voit un mauvais présage dans une salière renversée (superstition romaine).

Au moyen âge la salière devient une importante pièce d'orfèvrerie de formes compliquées. Parfois elle affecte des dimensions telles qu'elle est aussi grande que la nef. (*Voir* ce mot). Comme cette dernière, elle porte tout ce qui est nécessaire à l'*essai* (contre le poison), langues de serpent, licorne, etc. Le saleron, le plus souvent unique, est en matière dure (agate, cristal de roche, etc.). Il est tenu ou soutenu par

quelque personnage ou quelque animal de métal ciselé et émaillé. Au trésor d'un collège d'Oxford en Angleterre est une salière composée d'un récipient de cristal de roche, sphérique coupé en deux. Ce récipient est porté par une sorte d'homme barbu debout (sa hauteur est le double environ du diamètre du saleron). Le socle est formé d'une sorte de terrasse polygonale bordée de créneaux avec des tourelles en poivrières aux angles. Sur la terrasse sont de petits personnages qui servent à donner à l'homme barbu les proportions d'un géant. Une autre salière, à New College, à Oxford, et datée de 1493, est en forme de sablier avec une sorte de clocheton à arêtes avec crochets gothiques : au dessous de l'orifice circulaire pend (en couronne renversée) une gracieuse dentelure découpée en feuilles et en fleurs. Mais ces formes sont relativement simples et sont l'exception. Les inventaires des XIVe et XVe siècles nous donnent des descriptions d'objets bien plus compliqués. C'est un

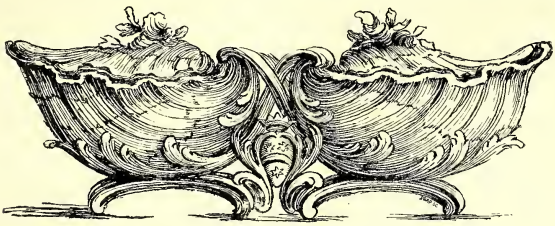


FIG. 457. — SALIÈRE LOUIS XV, PAR P. GERMAIN

personnage représenté debout « tenant en la gauche un saleron et en la droite un cerisier ciselé plein d'oiseaux ». C'est « un dragon sur le dos duquel est un arbre, avec deux singes tenant un chandelier qui se dédouble en chandelier et en salière. »

Nous prenons les descriptions suivantes dans deux inventaire cités par M. Delaborde, le premier de 1380, l'autre de 1416. « Une salière d'or en manière de nef (navire), garnie de pierreries, et aux deux bouts il y a deux dauphins et dedans deux singes qui tiennent deux avirons, et autour de la salière il y a 8 (rubis) balais et 8 saphirs et 28 perles, et au long du mât de la nef, qui est d'or, il y a 4 cordes de menues perles et il y a deux balais (rubis) et deux saphirs percés et une grosse perle à moulinet (?), pendant à une chaîne d'or au col d'un singe qui est sur le mât. Au pied de ladite salière, il y a 6 balais (rubis) et 6 saphirs et 24 perles, pesant 8 marcs, 3 onces (Inventaire de Charles V). » Dans l'inventaire du duc de Berry (1416) est mentionnée « une grande salière, dont le fond est de calcédoine en façon d'une coquille, garnie d'or en manière d'une nef ; les bords sont garnis de rubis, saphirs et perles. Aux deux bouts sont deux châteaux : dans l'un est un cygne émaillé de blanc, portant au col un écusson aux armes de Monseigneur; sur l'autre château est un ours portant un heaume sur la tête, émaillé aux armes de Monseigneur. » Cette salière était portée sur un chariot d'or à 4 roues « où il y avait au moyeu de chacune roue une perle ». Cette forme de chariot ou de brouette était fréquemment donnée à la salière elle-même. Ce luxe ne figurait que sur la table des princes, et les gens du commun se servaient simplement d'un « creux » fait dans la mie d'une tranche de pain pour recevoir le sel. Cet usage persista jusqu'au milieu du XVIe siècle. Et dans un docu-

ment daté de 1550, on voit mentionné dans la description du service d'une table « du pain pour faire salières ». C'est probablement dans ce sens qu'il faut interpréter le passage du Roman du Renard : « Tant qu'il fut l'heure de manger Et, dessus les tables assises Et les salières et le pain.

Au XVIe siècle, pendant la première moitié, la salière proprement dite est un luxe princier : c'est un objet aussi compliqué qu'à l'époque précédente. L'inventaire de Charles-Quint, en 1536, mentionne « une salière d'or, ayant par dedans une horloge et... garnie de personnages ». Le fait que François Ier commande à Benvenuto la salière qui est à Vienne (*Voir* fig. 149 du dict.), montre, par la forme de la salière et par l'importance de l'artiste à qui elle était demandée, quelle grande place cet objet tenait dans la vaisselle de table. La grande majorité des salières du XVIe siècle qui sont dans les collections nationales et particulières nous présente des formes plus simples. Il est vrai que la plupart sont du milieu ou de la seconde moitié de ce siècle. Ces formes ne sont pas encore celles de nos salières. Elles sont à récipient unique, consistant en une petite cuvette hémisphérique creusée dans le haut d'un cube plus haut que large. Ce cube affecte la forme d'un piédouche, d'un balustre ou d'une sorte de cippe à plusieurs faces latérales, le plus souvent à six faces. Ces salières, ordinairement plus hautes que larges, ont de 5 à 10 centimètres de hauteur. Elles sont produites surtout par l'émaillerie peinte et par la céramique. C'est naturellement Limoges qui fournit les salières d'émaillerie peinte. Pierre Reymond en a émaillé un grand nombre qui sont au Louvre (série D, nos 461, 469, etc.). La décoration est ou religieuse, ou mythologique ou allégorique. Les exploits d'Hercule sont un sujet fréquent. La petite cavité du saleron et les faces latérales sont le champ de l'ornementation. La céramique produit de nombreuses salières au XVIe siècle. Elles affectent, comme les précédentes, l'aspect de petits piédestaux polygonaux ou de cippes dont les faces se découpent en portiques à colonnettes. Palissy (Musée du Louvre, série H, nos 68, 69, 70) en a produit. Celles de la faïence d'Oiron ou Henri II sont élégantes (Musée du Louvre, série H, nos 8, 9, 10, 11). A la vente Hamilton, une salière en faïence d'Oiron s'est vendue 22,000 francs.

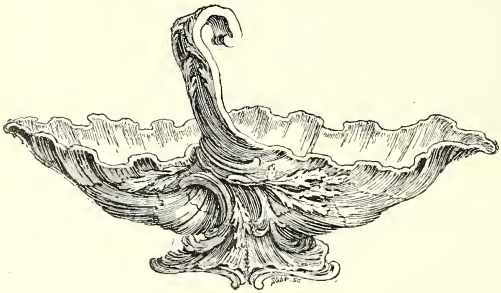


FIG. 458. — SALIÈRE LOUIS XV, PAR P. GERMAIN

Avec le XVIIe siècle, la salière devient plus simple. Bien qu'on rencontre encore des salières avec coquilles portées par des personnages (surtout dans l'art allemand), c'est ordinairement une sorte de petit piédestal cylindrique avec moulure en haut et en bas, celle du bas plus large que celle du haut et parfois portée sur trois pieds en boules ou à griffes. On dirait d'une bobine. L'ornementation est simple et consiste en gravures ou en légers reliefs de rinceaux avec, parfois, un écusson, une inscription.

Le saleron est toujours unique et pratiqué sur le haut de la salière. L'objet est en métal. La céramique à cette époque est plus fantaisiste : Urbino produit des salières à coquilles soutenues par quelque animal debout ou assis (Cluny, 2930, etc.). A la fin du XVIIe siècle, la salière s'aplatit encore : elle est toujours à saleron unique. La face supérieure est circulaire ou polygonale. Au-dessous il y a un étranglement, puis la base s'élargit et rend le renversement bien plus difficile qu'avec les salières précédentes. La silhouette est celle d'un piédouche de buste.

Avec le XVIIIe siècle arrive la forme actuelle. Épernay est alors renommé pour ses salières en terre vernissée. Le célèbre orfèvre Pierre Germain, dans ses *Éléments d'orfèvrerie* (1748), donne des modèles de salières dans le style Louis XV. Certaines sont à double saleron; d'autres à saleron unique. Depuis lors, la forme n'a guère varié. L'orfèvrerie actuelle a pourtant produit des modèles d'une gracieuse fantaisie, variant le dessin des salerons et des cuillers, en baquets, pelles, etc.

SALIMBENE. Céramiste italien du XVe siècle. L'un des deux frères était associé de Giorgio Andréoli, le fondateur de la fabrique de Gubbio.

SALIMBENE (Francisco). Orfèvre florentin du commencement du XVIe siècle. L'un des premiers maîtres de Benvenuto Cellini.

SALLE. Nom d'un plateau d'orfèvrerie sur lequel, au XVIIe siècle, on présentait à la reine et aux princesses leurs outils de couture.

SALOMON. *Voir* Hébraïques (arts décoratifs.)

SALOMON DE ELY. Orfèvre anglais du XIIe siècle. Élève du célèbre Ankétill, moine de l'abbaye de Saint-Alban, avec lequel il travailla à l'exécution de la châsse de saint Alban. Cette châsse, considérée comme le chef-d'œuvre d'Ankétill, était ornée de figures exécutées au repoussé et ornée de pierreries.

SALVESTRO. Brodeur florentin du XIVe siècle. Cité par Spoglio-Strozzi comme auteur, pour la corporation des marchands, d'un parement historié, destiné à l'autel Saint-Jean, en 1387.

SALVI (Antonio). Orfèvre italien du commencement du XVIe siècle. Célèbre par ses ciselures émaillées. Vasari mentionne avec éloge les émaux d'une croix d'argent faite par cet artiste.

SALVIATI (Antonio). Célèbre verrier vénitien (1816-1890), a ressuscité et continué les traditions de l'ancienne verrerie vénitienne polychrome. Les formes capricieuses et contournées s'y enrichissent des nombreuses variétés de la pâte de verre, sablée d'or, opalinée, irisée. Les colorations printanières, gaies, ajoutent encore à cette sensation de légèreté aérienne.

SAMOS. Ile de la mer Egée. Le plus puissant foyer d'activité commerciale de toute la région ionienne dans l'antiquité, Samos était en rapport avec le monde entier et particulièrement l'Égypte, où elle avait des comptoirs. L'historien Hérodote vante le luxe de ses temples et surtout du temple de Junon. Les tapis et les tissus de Samos étaient renommés. Ses potiers étaient célèbres dès les temps homériques. Leurs vases étaient exportés dans le monde entier. Cette renommée dura plusieurs siècles. A Rome, on disait du Samos, comme nous disons du Nevers ou du Rouen.

On trouve dans les auteurs latins de nombreuses mentions de ces poteries. Le poète Ausone parle de quelqu'un qui « couvre son dressoir (abacus) de coupes de Samos ». « On vante Samos pour ses poteries », dit Pline l'Ancien. Un passage de Plaute indique pourtant que cette céramique n'était pas d'un grand prix. « Ceux qui sont riches,

dit-il, boivent dans des coupes, des vases, des canthares ; nous buvons dans nos petits gobelets de Samos (*Stichus*, IV, 4, 12). » De même Tibulle oppose la poterie de Samos à l'or des riches. L'or est la cause de tous les malheurs : « Toi, dit-il, prolonge tes repas avec la vaisselle de Samos. » Ainsi la célébrité de ces poteries venues de si loin dura de nombreux siècles dans l'antiquité. Cela tenait probablement à une argile particulière que l'on trouvait dans cette île. Dix-sept siècles plus tard on retrouve usité en médecine une argile *blanche* qu'on appelait terre de Samos à cause de son origine. Cette argile blanche, très probablement la même que celle des antiques poteries, était-elle du kaolin ? Les Samiens auraient-ils fabriqué de la porcelaine antérieurement aux Chinois eux-mêmes ? Cependant on attribue généralement une couleur rouge corail aux vases et aux plats de cette provenance. L'ornementation consistait en reliefs de personnages, de figures d'animaux, de rinceaux et d'ornements géométriques.

SANCY (Le). Diamant célèbre. *Voir* article Diamant.

SANDAL (Bois de). *Voir* Santal.

SANDALE. Chaussure primitive composée d'une semelle et de lanières qui la maintenaient en s'entrecroisant sur le pied et autour de la cheville.

SANDRART (L. de). Peintre-émailleur, de Limoges, auteur d'un émail, signé et daté de 1710, qui se trouve à la Kunstkammer de Berlin.

SANDRO DI GUIDONE. Miniaturiste siennois de la fin du xiiie siècle.

SANGUIN (Jaspe). Jaspe vert veiné de rouge.

SANGUINE. Pierre précieuse de couleur rouge sang

SANTAL. Bois d'une odeur pénétrante et parfumée que les Chinois brûlent comme de l'encens. Employé dans l'ébénisterie.

SANTI (Domenico). Mosaïste vénitien du xvie siècle. Auteur, en 1566, de la mosaïque d'Isaïe et de la Vierge dans l'atrium de Saint-Marc.

SANTO-CORBETTI. Sculpteur sur bois, Italien, du xvie siècle. Cité par Cicognara comme ayant fait avec Giovanni Battista, en 1541, dix statues colossales pour l'ornementation de l'arc de triomphe élevé à l'occasion de l'entrée de Charles-Quint à Milan.

SAPHIR. Pierre précieuse d'une belle couleur bleue. On lui donne le nom d'améthyste orientale lorsqu'elle est mêlée de violet ou de rouge. Le saphir mâle est un saphir indigo ; le saphir femelle est un corindon bleu. On appelle saphirs du Brésil les tourmalines bleues. Le « saphir blanc » est un corindon incolore. Le saphir dit « du Puy » est une variété inférieure. L'astérie est un saphir étoilé à reflets rayonnants. Le « saphir d'eau » n'a pas de valeur. C'est un quartz blanc mêlé de bleu.

On a gravé sur saphir. Le trésor impérial de la Russie en possède un à gravure antique. A la Bibliothèque nationale est une intaille sur même matière et de travail antique représentant l'empereur romain Pertinax.

SAPHIRINE. Sorte de calcédoine de la couleur du saphir.

SARDAGATE. Sorte de pierre à deux couches, blanchâtre et laiteuse au-dessus et rouge agate dans la couche inférieure.

SARDOINE. Sorte de cornaline ou d'agate de couleur rouge orangé. (*Voir* le mot suivant.)

SARDONYX. Pierre composée de couches diversement colorées et employée surtout à la gravure des camées. L'étymologie du mot indique un mélange des tons de l'onyx à ceux de l'agate. Les anciens ont employé le mot sardonyx dans le sens général de

sardoine à couches ou sans couches diversement colorées. Ils en fabriquaient des vases de grandes dimensions. Le poète Claudien, dans une épigramme obscure (XLIV), parle d'une table faite en sardonyx, ou du moins sur laquelle était un sardonyx taillé en forme d'aigle aux ailes éployées. On gravait des cachets en cette matière. Le satirique Juvénal (XIII, 139) parle de ces riches qui ont pour cachet un beau sardonyx qu'ils gardent dans un étui d'ivoire. Dans la glyptique, on recherchait les sardonyx de grandes dimensions. Le grand camée de la Bibliothèque nationale est un sardonyx où est représentée l'apothéose d'Auguste. (*Voir* article Camée, § 2, page 204.) Même matière et même sujet dans le camée du cabinet de Vienne, camée qui est le plus grand après celui de Paris.

SARMENTS. Rameaux noueux de vigne employés souvent dans les poignées de bronze des tiroirs des commodes dès l'époque de la Régence et pendant tout le style Louis XV (XVIIIe siècle).

SARRACHI (Les frères). Lapidaires italiens du XVIe siècle. Ces artistes sont cités par Cicognara comme travaillant le cristal pour en faire des vases en forme de galères, dont la mâture et l'armement étaient d'or.

SARRASINS. *Voir* Arabes.

SARRASINOISES (Tapisseries). *Voir* Arabes (page 77).

SARREGUEMINES (Alsace-Lorraine). Manufacture renommée de céramique décorative et usuelle, remontant à 1770. Faïences, grès et faïences fines. Marque au pinceau U. C, dans un rectangle à double filet (maison Utschneider et Cie).

SASSANIDE (Art). *Voir* Perse.

SATIN. Étoffe de soie lustrée. On donne le nom de satin simple à celui qui a un envers.

SATINÉ. Bois exotique à fond jaune et veines rouges ou gris jaune et gris vert. Employé dans l'ébénisterie, surtout pour les marqueteries. Son nom lui vient de ce que, une fois poli, il a un lustre qui rappelle le satin. On l'appelle aussi bois de satin, bois de férole, bois marbré.

SATIRE. *Voir* Grotesques.

SATSUMA. Province du Japon, au sud-ouest de Kiou-Siou. Centre de céramique renommée. La fabrication y fut importée de Corée par des potiers vers le milieu du XVe siècle. Une corporation strictement fermée, une sorte de caste, fut établie au service du prince de Satsuma, pour qui elle travaillait uniquement. Longtemps on ne fabriqua que des grès sans décoration de couleurs. L'introduction des couvertes craquelées eut lieu, dit-on, vers la fin du XVIe siècle. A la suite d'une expédition japonaise en Corée, de nombreux potiers coréens furent encore ramenés. L'application de l'or à la décoration fut une innovation du Coréen Koyo vers 1630. Quant aux décorations polychromes actuelles, elles sont relativement récentes et ne remontent pas au delà du début du XIXe siècle. MM. Audsley et Bowes dans leur ouvrage sur la céramique japonaise proposent la classification suivante. Premier

FIG. 459. — BRULE-PARFUMS EN SATSUMA

groupe : motifs à fleurs, peu d'ors, coloris pâles. Deuxième groupe : damassés à médaillons, dessins géométriques dominants, nombreux ors. Troisième groupe : fleurs et oiseaux dans le décor.

La faïence Satsuma est la plus belle et la plus élégante des faïences. Les formes en sont d'une gracieuse simplicité : cornets cylindriques, grands vases de forme potiche, brûle-parfums sur trois hauts pieds avec anses latérales en forme de cornes et le chien de Fô sur le couvercle. On rencontre aussi de nombreuses statuettes de dieux japonais ou d'animaux allégoriques. Le ton général de la décoration, malgré la richesse de sa polychromie, a quelque chose de doux, d'apaisé et de rêveur. Les rouges, les roses, les verts qui s'y mêlent affectent des tonalités rompues et pâles qui se marient admirablement au fond crémeux d'un blanc chamoisé d'ivoire ancien. Les ors sont employés ou mats ou brunis ; malgré leur profusion, ils ne présentent aucun effet criard. Il est difficile d'échapper à la séduction de cette faïence de Satsuma. L'impression produite n'est pas sans analogie avec celle de la faïence d'Oiron.

Actuellement les fabriques d'Ota et de Kioto, au Japon, imitent le satsuma, qui a son centre de fabrication à Nawashirogawa.

SATURNE. Dieu de la mythologie païenne, représenté avec des bandelettes aux pieds et une serpe à la main.

SATYRE. Demi-dieu de la mythologie païenne, représenté avec des lèvres lippues, une barbe de chèvre, des oreilles pointues et longues, de petites cornes sur le front. Les satyres sont souvent, comme les faunes, figurés avec des pieds de chèvre. Leurs attributs sont le thyrse, la coupe ou les pipeaux. Ils sont fréquents dans l'art antique et dans l'art du XVIe siècle.

SAUCÉE (Médaille). Médaille de cuivre argentée.

SAUCIÈRE. Récipient pour les sauces. On trouve les saucières mentionnées dans les inventaires du XIVe siècle. La céramique italienne au XVIe siècle a produit des

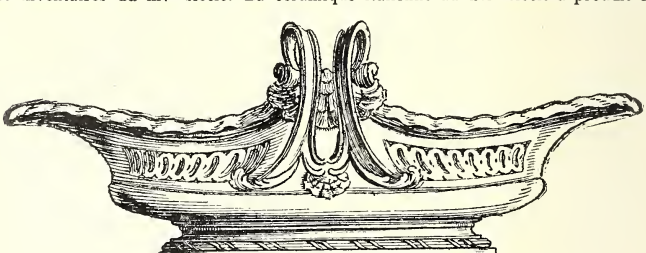


FIG. 460. — SAUCIÈRE (MODÈLE PAR P. GERMAIN).

saucières de formes variées (coquilles, coupes, etc.), décorées de mascarons et de reliefs. La fabrication est du domaine de la céramique et de l'orfèvrerie. La saucière se compose d'un récipient allongé en forme de bateau avec deux anses latérales, reposant sur un socle peu élevé, dont le bas s'élargit souvent de façon à former cuvette. Une doublure mobile s'insère dans la saucière et sert de récipient. L'ornementation des

SAUNDERS. Sculpteur sur bois (XVIIe-XVIIIe s.). Londres (Travaux au Guildhall).

SAUNIER (Claude-Charles). Ébéniste de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Renommé pour ses marqueteries. Ses meubles sont d'une composition un peu

sévère dans les ensembles et se rapprochent du genre de l'ébéniste Leleu.

SAUVAGEOT (Ch.-Alexandre). Collectionneur mort en 1860, a fait à l'État la donation de 1,500 objets qui forment le fonds le plus riche et le plus précieux pour l'histoire de l'art décoratif.

SAUVREZY (1815-1883). Célèbre ébéniste français.

SAVONE, près de Gênes (Italie). Centre de céramique dès la fin du xvie siècle. Les fabriques étaient établies à Savone et à Albissola. C'est de cette dernière ville que sont originaires les Conrade, dont le nom est mêlé à l'établissement de la céramique à Nevers. (*Voir* Nevers.) Les faïences de Savone n'ont rien de bien remarquable. La couleur dominante et uniforme de la décoration est le bleu (camaïeux et bouquets bleus sur fond blanc). La fin du xviiie siècle est la meilleure époque de la fabrication qui s'est continuée jusqu'à nos jours. Parmi les marques de ces faïences, on trouve un dessin d'ancre, de château fort et fréquemment un écu surmonté d'une couronne avec des initiales de potier sur les côtés.

SAVONNERIE (Tapis de la). Une manufacture de tapis avait été établie au Louvre même vers 1604. En 1615, Marie de Médicis fonde au quai de Billy une maison où sont recueillis cent enfants pauvres pour être instruits dans l'art de la tapisserie. Un apprentissage de six ans menait à la maîtrise. En 1627, par édit royal, Pierre Dupont et Simon Lourdet reçoivent le privilège de « tisser des tapis dans le genre des tapis de l'Orient avec or et argent ». Ils étaient encore établis au Louvre et ce n'est qu'en 1631 que la fabrication fut transférée à Chaillot dans l'ancienne manufacture de savons, d'où le nom de Manufacture de la Savonnerie. Il paraît admis que les héritiers de Dupont restèrent au Louvre, tandis que ceux de Simon Lourdet émigrèrent à la Savonnerie. Cette fabrication fut encouragée par la royauté. En 1712, un édit de Louis XIV accorda à la Savonnerie les mêmes privilèges qu'aux Gobelins. Elle prit le titre de « Manufacture royale des Meubles de la Couronne et des tapis façon de Perse et du Levant ». On la désignait aussi sous le nom de Manufacture des tapis, façon de Turquie. Ces tapis étaient tissés à points noués, que l'on coupait ensuite au tranchefil et qu'on égalisait avec des ciseaux de façon à former un velours. Les dessins consistaient en large encadrement de rinceaux fleuris mêlés à des motifs architecturaux et laissant au centre soit un fond uni, soit un médaillon. Le Garde-Meuble en possède qui remontent à la première époque de fabrication.

En 1825, la manufacture de la Savonnerie fut réunie à celle des Gobelins. Charles X établit dans le local de l'ancienne manufacture une fabrication de tissus pour robes qui, après une vogue passagère, fut obligée de cesser.

SAVY (Honoré). Faïencier de Marseille, directeur de la « Manufacture de Monsieur, frère du roi » en 1777. Introduit dans la décoration un vert plus gai, plus vif de ton.

SAXE (Porcelaine de). La porcelaine était restée chose toute orientale et toute chinoise. Les essais tentés avaient été infructueux en Europe. On n'avait obtenu qu'une porcelaine pâte tendre. La fameuse porcelaine des Médicis au xvie siècle, celle de Saint-Cloud à la fin du xviie, n'étaient que de la pâte tendre. On en était réduit à inventer des légendes sur la fabrication chinoise, légendes qui entouraient de mystères le problème à résoudre. Les divers gouvernements avaient vainement essayé de se renseigner par les voyageurs et les missionnaires. Avec le xviiie siècle, l'Europe devra à un hasard sa première porcelaine dure, et ce sera une telle vogue, un tel engouement que partout des manufactures se fonderont sous des patronages princiers ou

royaux, si bien qu'on pourrait donner au XVIIIe siècle le nom de siècle de la porcelaine.

C'est en Saxe, à Meissen, près de Dresde, que la pâte dure européenne fut inventée ou plutôt réinventée. De là le nom de porcelaine de Meissen sous lequel on désigne souvent la céramique de Saxe. Un esprit inquiet, épris de nouveauté, le chimiste Bottger, est enfermé dans un château fort pour chercher le secret de la pierre philosophale. Son tyrannique protecteur, l'électeur de Saxe, est là guettant ces cornues, ces creusets d'où le plus vil métal doit sortir métamorphosé en or. Un fou, cerveau brûlé, Tschirnaus, enfermé avec Bottger, cherche de son côté le secret de cette inimitable porcelaine chinoise. (*Voir* article Bottger.) Les compagnons deviennent collaborateurs à la même œuvre. Les essais aboutissent en 1704 à une sorte de pâte céramique très dure, une sorte de bocaro, un grès mat d'une couleur brune et rougeâtre qui n'a pas la transparence de la porcelaine. Brun, rougeâtre et noir sont les tons que seuls on peut obtenir. Le polissage au tour fait de ce grès une substance polie qui ressemble à une pierre dure, à une agate. Malgré les artifices employés pour rendre plus décoratif l'aspect de cette matière terne, malgré le poli, malgré la dorure dont on la pare, la pâte a la dureté, mais non la transparence voulue : le problème est encore à résoudre. Un hasard (*Voir* Bottger) fournit à l'inventeur cette argile blanche qui lui manquait. En 1707 apparaît la première véritable porcelaine pâte dure européenne. Dresde conserve encore une des premières pièces, sinon la première, de cette nouvelle fabrication. La marque de ces pièces est un monogramme bleu formé d'un A et d'un R (majuscules d'écriture cursive), initiales de « Auguste, roi » de Pologne. Certaines pièces portent simplement un numéro doré, ou une sorte de trait compliqué qui ressemble à un manche de fouet traversant sa lanière en zigzag, le tout en bleu. A Bottger, mort en 1720, succède J.-G. Horoldt ou Hérold. C'est à cette époque que Stœbzel, ouvrier de la fabrique, s'échappe de Meissen et va à Vienne fonder une fabrique rivale. En 1730, Horoldt prend pour collaborateur Kandler, célèbre par les figurines et les statuettes d'animaux de porcelaine blanche qu'il modèle pendant près de vingt ans. En 1731, le roi prend la fabrique : les directions de Bruhl (1739), de Marcolini (1774), de von Oppel (1814) se succèdent. Outre les marques que nous avons notées plus haut, il faut mentionner dans l'ordre de

FIG. 461. — VASE DE PORCELAINE DE SAXE

succession les deux épées en bleu dont marqua Bottger, — les épées à quillons prolongés (le tout formant une sorte de losange à côtés prolongés); — les deux épées avec un point (marque de la belle période qui coïncide avec la direction du comte de Marcolini), — les deux épées et une étoile (période pendant laquelle dominent le style Louis XVI et le goût grec). Pour dénoncer les pièces non décorées à Meissen, le coup de roulette est employé comme à Sèvres.

L'élégance raffinée de ses mignonnes statuettes, la variété capricieuse et gracieuse des innombrables bibelots sortis de ses fours, l'adaptation habile du style rocaille à la céramique (peut-être même est-ce à la porcelaine de Saxe que l'on doit la vogue du rocaillé), la beauté de la pâte, les tons aimables des colorations du décor ont légitimé l'admiration suscitée par cette porcelaine si goûtée qu'elle fit donner au royaume de Saxe le nom de « Royaume de la porcelaine ». Assiettes, services, pots, statuettes, pendules, flambeaux, cartels, pommes de canne, tabatières, Meissen fournit tout au XVIIIe siècle. Parmi les statuettes, parmi les bergers élégants et les espiègles bergères, parmi les petits marquis et les petites marquises, il faut noter comme sujet fréquent un personnage plus populaire qui est répété dans les figurines de Saxe : c'est le « tailleur monté sur le bouc ».

Bellevue et Lunéville ont imité le Saxe pour les figurines, et la céramique de Chelsea (Angleterre) affecte des formes contournées et rocaillées qui rappellent également celles du Saxe.

SAXON (Art). Vers les Ve, VIe, VIIe et VIIIe siècles, l'art saxon en Angleterre produit des œuvres d'un style particulier où se remarque une plus grande indépendance à l'égard du style dominant sur le continent. C'est une sorte de roman moins byzantin que le roman ordinaire. La bijouterie et l'orfèvrerie ont bien la recherche des cabochons, des pierreries colorées saillantes sur de hautes sertissures. Il y a abondance de filigranes. Mais on peut noter une certaine originalité avec quelque chose de barbare, l'amour des formes monstrueuses et fantastiques. Les serpents entremêlés, les poissons tordus combinés en des ensembles compliqués se retrouvent dans les dessins d'orfèvrerie et de broderie, comme dans les lettres initiales dites dragontines, d'origine saxonne. Le procédé de l'émaillerie champlevée florissait en Angleterre pendant la période saxonne, comme le démontre le bijou connu sous le nom d'anneau d'Ethelwolff. (*Voir* ce dernier mot.) Les historiens anglais de l'orfèvrerie attribuent une origine saxonne à Wolvinus, l'orfèvre auteur du célèbre parement de l'autel de Saint-Ambroise à Milan, parement fait en 835.

SBINKO DE TROTINA. Miniaturiste, auteur des peintures d'un manuscrit, exécutées en Bohême en 1350. Ce manuscrit est conservé au Musée de Prague.

S C. Initiales signature de Stephanus (Étienne) Carteron, ornemaniste.

S C, S C A. Abréviations dans les inscriptions pour *sanctus*, *sancta*, saint, sainte.

SCABELLON. Synonyme d'escabeau.

SCABELLON. Piédestal qui porte un buste, une girandole, une pendule. Les gaines sont des scabellons d'une forme particulière. (*Voir* Gaine.)

SCAPHOÏDE. En forme de barque, de chaloupe.

SCARABÉE. Insecte dont la représentation tient une grande place dans le symbolisme et dans l'art égyptiens. « Les Égyptiens racontaient que tous les scarabées étaient mâles; ils en avaient fait le symbole de la génération paternelle et, dans un sens mystique, de la génération divine. Ils l'appliquaient également à la pro-

création de la matière et du monde, et à l'incubation mystérieuse qui présidait après la mort à la rénovation du genre humain pour une vie éternelle. Dans les derniers temps seulement, le scarabée fut le symbole du monde. » (De Rougé.) — Avec la fleur de lotus, le scarabée est ce qu'on rencontre le plus souvent dans l'ornementation égyptienne. On le taillait dans des pierres dures. On l'employait dans les colliers, dans les bagues en camées ou en intailles. Ces représentations de scarabées servaient de « mémorial » : on y gravait une inscription destinée à perpétuer le souvenir d'un fait important ou jugé important. C'est ainsi qu'un scarabée du Musée du Louvre, salle historique, vitrine N, porte gravé le compte des animaux tués dans une chasse par Aménophis III. Les scarabées sont innombrables dans les musées. Toutmès III est le roi d'Égypte au règne duquel le plus grand nombre est attribué. Dans les rites funéraires, rites dont on a le cérémonial authentique écrit, le scarabée tenait une grande place (symbole d'immortalité). On le taillait en jaspe vert le plus souvent; parfois il est en une sorte de faïence bleue : enchâssé d'or, il était placé dans l'intérieur même de la momie. A noter (au Musée du Louvre, salle historique, vitrine H) un gros scarabée en lapis monté sur un grand pectoral d'or. Parfois le scarabée est figuré avec une tête de bélier.

L'art étrusque, qui a tant gardé du style égyptien dans son ornementation, présente de nombreux scarabées dans ses colliers. A voir, Musée du Louvre, salle des bijoux, écrin n° 12, un collier étrusque composé de vingt-trois scarabées en cornaline portant, à leur revers plat, divers motifs gravés. Les écrins 53 et 54 de la salle des bijoux au Musée du Louvre contiennent 200 scarabées de pierres dures. Voir même musée, même salle, écrin n° 40, de nombreuses bagues étrusques à scarabée en chaton (cornalines, agates, onyx, pâte de verre). Sur les 200 scarabées de la collection du Louvre, dit M. Clément dans son catalogue, 141 sont en cornaline, 29 en pâtes, 13 en onyx, 6 en agate, 3 en améthyste, 2 en obsidienne, 1 en albâtre, 1 en jaspe, 1 en lapis-lazuli, 1 en or.

Au témoignage de Plutarque, on garnissait les pommeaux d'épée de scarabées qui servaient d'amulettes.

SCEAU. On donne le nom de sceau à l'objet qui sert à faire l'empreinte et à l'empreinte elle-même. Le cachet est distinct du sceau en ce que ce dernier ne se dit que quand il s'agit de quelque pouvoir, de quelque personnalité importante, rois, princes, parlements, corporations, abbayes, évêchés, etc. (Se reporter aux mots Cachet et Bague). Les sceaux sont ou des cachets collectifs, pour ainsi dire, ou les cachets de personnes représentant une collection. La science qui déchiffre les sceaux est la sigillographie ou sphragistique. La forme des sceaux est ou carrée (certains sceaux de l'empire romain et de l'époque carlovingienne) ou ovale (pendant la période mérovingienne), ou ogivale en amande à bouts pointus, en *vesica piscis* (vers le XIIIe siècle), ou ronde le plus souvent, notamment au XVIe siècle.

La gravure du sceau porte ordinairement au centre quelque personnage (le roi sur son trône, le chevalier armé à cheval, un saint, etc.). Parfois, au lieu de la figure gravée, est un écu héraldique : Musée du Louvre, série C, n°s 516, 517, etc. Au XVIe siècle, on y place surtout des emblèmes (salamandre de François Ier, etc.). La légende forme bordure. Elle est le plus souvent en latin pendant le moyen âge. Elle débute généralement par une croix (qui sépare le premier mot de la légende du dernier mot en retour). Cette croix est suivie du mot *sigillum*, sceau. Puis vient le nom du

personnage avec ses titres. Avec le XVIe siècle apparaissent les devises. Le latin est généralement abandonné à cette époque : s'il est encore employé ce n'est plus pour indiquer les noms et qualités du personnage, mais pour la devise qui les remplace. Exemple, Musée du Louvre, série C, n° 531, un sceau du XVIe siècle portant en légende « Patiencia (*sic*) œrumnarum victrix », c'est-à-dire « l'impassibilité victorieuse de l'adversité ». L'usage de la langue française et des devises se rencontre cependant antérieurement. Dès le XIVe siècle, on trouve des sceaux à légende française et, au Louvre, série C, n° 522, est un sceau de cette époque qui porte la devise « pensses des povres », c'est-à-dire « pensez aux pauvres ». Parmi les célèbres graveurs de sceaux au XVIe siècle, on cite le nom de Lautizio de Pérouse. Le célèbre Étienne Delaulne et un nommé Jean Rondel firent les poinçons pour les premières monnaies frappées avec la machine au moulin sous Henri II, lors de l'abandon du monnayage au marteau. Le XVIIe siècle cite les noms des graveurs de sceaux Delaunay (l'orfèvre) et Warin : au XVIIIe siècle, Duvivier.

La matière des empreintes des sceaux n'a pas été exclusivement la cire. L'or y a été employé (empereurs byzantins); le plomb est très fréquent. Le plâtre, la glaise, la poix ont fourni des sceaux. La cire blanche est employée jusqu'au XIIe siècle (l'Angleterre en conserve l'usage jusqu'au milieu du XVIIe). Au XIIe, apparaît la cire blonde. On note l'emploi de la cire verte sous Philippe-Auguste. Les cires dures datent du XIIIe siècle. A partir du XVe on se sert de cire molle. La cire à cacheter date du règne de Louis XIII : on lui donna d'abord le nom de cire d'Espagne.

FIG. 462. — SOUPIÈRE EN FAIENCE DE SCEAUX

SCEAUX, près de Paris. Centre de céramique fondé vers 1750 par Jacques Chapelle. Production de faïence et de porcelaine (pâte tendre au début), le tout marqué SX ou Sceaux en toutes lettres. Lorsque la fabrique fut sous le patronage du duc de Penthièvre, les produits furent marqués d'une ancre. En raison de patronage, on donne aussi à cette céramique le nom de Sceaux-Penthièvre, qui ne lui convient qu'à partir de 1772. Par la finesse de sa pâte, la beauté de son émail et la grâce de son décor, la céramique de Sceaux mérite une des premières places. Les formes sont simples et s'harmonisent bien avec la décoration d'un esprit tout aimable et pastoral. Le tout a comme une saveur champêtre et paysanne. D'ailleurs les sujets pastoraux, les petits paysages sont fréquents sur la panse des pots, où ils forment comme des médaillons sans bordure bien définie. A noter les fleurs (parfois en relief) toujours traitées avec

élégance, mais sans maniérisme. Fréquence des amours, des guirlandes, des légers rehauts d'or et des camaïeux (roses). Pour les marques, *Voir* au tableau de l'article Marques. Voir au Musée de Sèvres. Le Musée de Cluny possède 24 pièces, la plupart de choix, sous les nos 3770 et suivants.

SCEPTRE. Les fouilles des géologues ont mis au jour des objets appartenant à l'âge de la pierre, auxquels ils ont donné le nom de bâtons de commandement. Ce sont des bois de renne ornés de gravures d'animaux.

Aux temps homériques, le sceptre est une longue canne presque aussi haute que celui qui la tient à la main. Son extrémité inférieure repose sur le sol. C'est l'attribut des rois. Achille jure « par le spectre que tiennent les rois lorsqu'ils rendent la justice ». « Les rois porteurs du sceptre » est une expression fréquente dans l'*Odyssée*. Le sceptre était de bois et « brillant de clous d'or ».

La mythologie païenne met le sceptre dans la main des dieux de l'Olympe. Jupiter porte un sceptre aétophore, c'est-à-dire surmonté d'un aigle.

Les Tarquins à Rome ainsi que les premiers rois portèrent le sceptre d'ivoire. Les consuls en conservèrent l'usage après l'établissement de la République. Le « scipio » consulaire était un bâton assez court et surmonté d'une boule. Le sceptre triomphal (des triomphateurs) était aétophore, comme plus tard celui des empereurs romains.

Au moyen âge, la longueur est plus grande. Avec le sceptre, les rois portent la main de justice (*Voir* ce dernier mot), l'un à la main droite, l'autre à la gauche. Les reines portent le sceptre. Anne de Bretagne fut enterrée avec la couronne, la main de justice et le sceptre. Le sceptre de Louis XII, son mari, avait six pieds de long. Les hérauts d'armes (personnages qui précédaient les rois) avaient comme insigne un court bâton de velours orné de fleurs de lis. Dans le roman de Jean de Paris, le prince est reconnu à un bâton blanc : « Il n'y a différence entre eux (les cavaliers) et lui, sinon qu'il porte un bâton blanc à la main. »

Pour les modifications du motif décoratif qui surmontait le sceptre. (*Voir* article Fleur de lis.) Lorsque le roi était mort, le grand maître des cérémonies brisait son bâton en criant trois fois : « Le roi est mort ! »

Le bâton de maréchal, le nom de bâtonnier donné au chef de l'ordre des avocats sont des restes de l'usage du sceptre. (*Voir* article Canne.)

SCHAPER (Johann). Verrier de Nuremberg au xviie siècle. La Kunstkammer de Berlin possède de cet artiste plusieurs verres émaillés, partout ailleurs fort rares, avec la signature et les dates de 1661, 1665 et 1666.

SCHAPPE. Bourre de soie employée dans la fabrication des damas (sert à faire la *chaîne* du tissu).

SCHAUFFLEIN (Hans). Sculpteur sur bois allemand du xvie siècle. On signale de cet artiste, à la Kunstkammer de Berlin, un médaillon représentant la Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Élisabeth.

SCHEEMACKERS (P.). Ivoirier allemand du commencement du xviiie siècle. Renommé pour la grâce et la correction de ses compositions. Plusieurs bas-reliefs, signés de lui, font partie de la collection des Vereinigten Sammlungen de Munich.

SCHIFFERSTEIN (Hans). Sculpteur sur bois, à Dresde, au xvie siècle On remarque, de cet artiste, au Musée historique de Dresde, un *cabinet* d'une fort belle exécution. Ce meuble est enrichi de figures et de bas-reliefs d'ivoire et de fines gravures sur plaques de même matière.

Modern style mitigé: Surtout de table (CHRISTOFLE) 1900.

SCHONGAUER (Martin). Désigné parfois sous le nom de Martin Schon. Ornemaniste, né à Colmar vers 1445 et mort en 1499. Signe d'un M et d'un S séparés par une croix. Il a laissé des modèles de rinceaux, des panneaux, des modèles d'orfèvrerie religieuse. Son style est le gothique flamboyant : le dessin a quelque chose de raide, les nervures sont accentuées, à arêtes vives. Entre ces lignes très tranchées qui forment l'ensemble, il place des feuilles et des découpures crispées, tordues, colères. L'ensemble est sec et le détail riche. Schongauer, avec Mecken, représente l'esprit du gothique allemand.

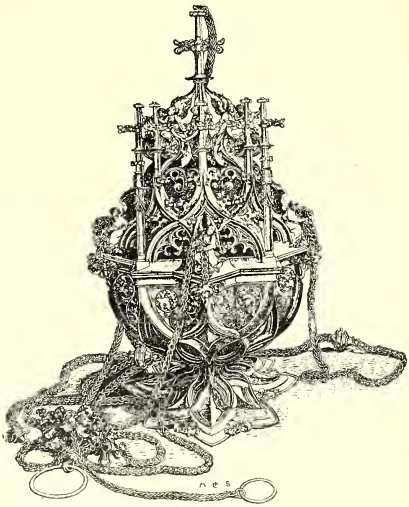


FIG. 463. — MODÈLE D'ENCENSOIR, PAR SCHONGAUER

SCHWANDALLER. Sculpteur sur bois, allemand, du XVIIe siècle. Représenté à la Kunstkammer de Berlin par plusieurs bas-reliefs, notamment *Diogène et Alexandre*.

SCHWANHARD (Georges). Verrier allemand du XVIIe siècle, élève de Gaspar Lehmann, à qui est attribuée l'introduction de la gravure du verre en Allemagne.

SCHWANHARD (Hans). Ébéniste allemand du commencement du XVIIe siècle. Signalé par Ledebur comme étant l'inventeur de « ces pièces d'ébène ondulées, d'un joli effet, qui entrent dans la décoration des armoires, des cabinets et des cadres ».

SCHWARTZ (Hans). Sculpteur sur bois, allemand, du XVIe siècle. Cité comme le plus habile des artistes d'Augsbourg à cette époque. On signale de lui, à la Kunstkammer de Berlin, un buste de ronde bosse représentant un jeune chevalier.

SCHWERDFEGER (Jean-Ferdinand). Ébéniste allemand établi à Paris sous le règne de Louis XVI. Auteur du célèbre cabinet serre-bijoux en acajou, qui fut fait pour Marie-Antoinette et qui est actuellement au palais de Trianon. Les peintures qui ornent ce meuble sont signées Degault et portent en date 1787. C'est une sorte d'armoire plus large que haute portée sur huit pieds en forme de carquois. Les prolongements des quatre pieds de devant sont (séparant le corps de l'armoire en trois vantaux) quatre statues, gracieuses cariatides représentant les quatre saisons. Au dessus du meuble, un groupe allégorique en bronze doré (la Force, la Sagesse et l'Abondance). Le panneau central quadrangulaire est orné d'un médaillon rond « la Royauté protégeant les Arts ». L'ensemble n'est pas des plus heureux, la forme des pieds est d'une originalité d'un goût douteux; mais le corps principal a de jolis détails d'ornementation. On ne sait rien sur la vie de Schwerdfeger, auteur de ce meuble.

SCOPPA (Horatio). Ornemaniste napolitain du milieu du XVIIe siècle. A laissé d'élégants modèles d'orfèvrerie (ciboires, appliques, candélabres, encensoirs, aiguières).

Ses vases sont dans le style de ceux de Lepautre. Les panses sont de formes capricieuses, les becs petits et bizarres. Beaucoup de godrons. Sur les anses, multiples personnages. Scoppa aime à appliquer sur la descente des courbes convexes de petites têtes espiègles en mascarons très détachés.

SCOTIE. Moulure concave qui sépare deux tores (moulures convexes) dans une base de colonne. *Voir* figure 225 la moulure qui porte la lettre Z.

SCUDELLA. Nom d'une coupe posée sur un pied élevé (faïence italienne de la Renaissance).

SCULPTURE. Travail du bois et de la pierre dans la production de reliefs. La statuaire est une partie de la sculpture; mais ce dernier mot ne s'emploie que dans le sens de production de reliefs. demi-reliefs et bas-reliefs (*Voir* le mot Relief.) Elle est distincte de la ciselure (qui se dit de la sculpture du métal) qui est elle-même distincte du repoussé. (*Voir* ce mot.) Il faut également distinguer la sculpture et le moulage : ce dernier suppose un creux dans lequel on insère une matière molle ou amollie (par l'humidité ou par le feu), matière que la chaleur (dans le premier cas) ou le refroidissement (dans le second) amène à un état de dureté stable. Pour la sculpture décorative se reporter aux mots lambris, panneaux, boiserie, etc. Pour sculpture sur ivoire, *Voir* Ivoire, *Voir* Miniature.

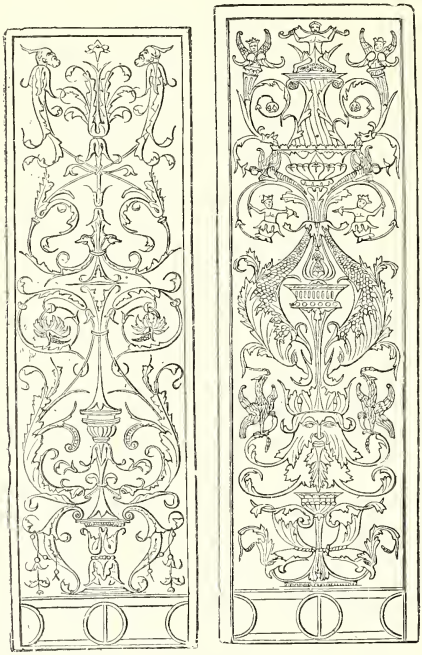


FIG. 464. — SCULPTURE SUR BOIS STYLE LOUIS XII (AU LOUVRE)

SCUTIFORME. En forme d'écu ou de bouclier.

SEAU. Les seaux à rafraîchir ont été parfois de belles pièces d'orfèvrerie (qui suivent dans leur décoration et leur forme le style régnant). L'ornemaniste Meissonnier en a laissé des modèles (style Louis XV).

SEBASTIANO DE ROVIGO. Marqueteur italien du xvie siècle.

SECRET (Meubles a). Les meubles à combinaisons mécaniques et à cachettes, tiroirs dissimulés, etc., sont nombreux surtout à la fin du xviiie siècle et au commencement du xixe. L'ébéniste David Roentgen en a produit de nombreux. (*Voir* article Roentgen.)

SECRÉTAIRE. Meuble qui comprend une tablette à écrire et des tiroirs où l'on

enferme ses papiers. Le mot a désigné autrefois un meuble d'une forme spéciale, plus haut que large, pourvu de tiroirs superposés dans le bas, s'ouvrant par un abattant (*Voir* ce mot) plat et garni de cuir à sa face intérieure, qui en s'abattant formait tablette à écrire et laissait voir l'aménagement intérieur des tiroirs. Le mobilier de l'Empire a produit, dans le style caractéristique, de beaux et sévères secrétaires d'acajou à intérieurs en citronnier. Bon nombre sont à secret. Actuellement, on donne indifféremment le nom de secrétaires à tous les bureaux à tiroirs fermants. (*Voir* Bureau.)

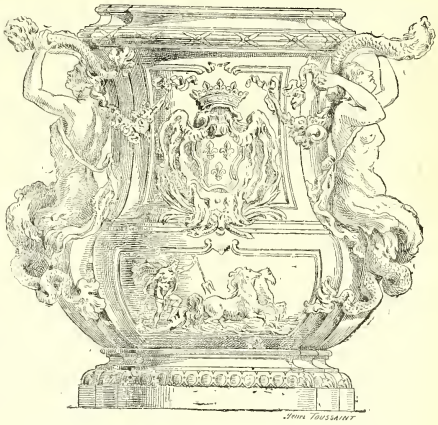


FIG. 465. — SEAU A RAFRAICHIR, PAR J.-A. MEISSONNIER

SÉDIOLE Sorte de carrosse léger monté sur grandes roues et muni de longs brancards souples. Les sédioles, en usage au XVIIIe siècle, sont d'origine italienne. *Voir* au Musée de Cluny, n°s 6955 et 6956, deux belles sédioles ornées de sculptures et de peintures.

SEDJEDIS. Nom de tapis turcs produits à Koula. Ces tapis (chanvre et laine ou

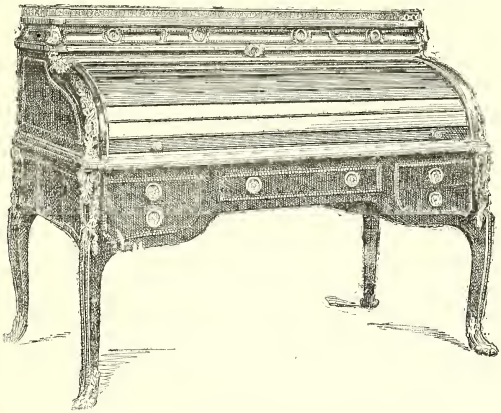


FIG. 466 — SECRÉTAIRE A CYLINDRE (DÉBUT DU STYLE LOUIS XV)

tout laine) ont généralement 1 mètre sur 2 mètres. Ce sont des « tapis de prière ».

SEGUSO. Verrier vénitien du XVIe siècle.

SEING. *Voir* Sceau, Cachet, Bague.

SELLE Ancien synonyme d'escabeau et de tabouret. Au moyen âge, on désignait sous le nom de « selle nécessaire » la chaise percée.

SELLE. Partie du harnais qui forme siège pour le cavalier. La selle n'a été employée qu'assez tard. Les Grecs et les Romains, sous le nom d'*ephippium*, couvraient le cheval d'une sorte de housse (stragula) portant sur des coussinets rembourrés. La selle en forme de bât leur était connue (sagma). Une légende attribue l'invention et l'innovation de la selle à un peuple de Franconie, appelé Saliens : d'où serait venu le nom. Cependant des cavaliers germains figurés sur les bas-reliefs de la colonne antonine montent sans selle. Vers la fin de l'empire, le harnachement des chevaux était devenu l'objet d'un luxe incroyable. On y incrustait des pierres précieuses : des princesses brodaient des brides dont elles faisaient de riches cadeaux. Des lois somptuaires intervinrent qui limitèrent le poids de l'or qu'on employait dans la fabrication et l'ornementation. Le moine Théophile, au XIIIe siècle, décrit longuement tous les modes d'ornementation usités de son temps : métal précieux ciselé, ivoire sculpté, bois sculpté, broderies. On peut étudier la diversité des formes dans les miniatures des manuscrits : tantôt les selles sont figurées petites, à côtés arrondis, à arçons très élevés formant volutes par le haut et encaissant le cavalier ; tantôt les côtés sont carrés.

La selle de femme portait le nom de sambue. La femme était assise en travers et ses pieds reposaient sur une petite planchette suspendue sur le côté. Les chansons de geste, dès le XIIe siècle, vantent la richesse des sambues. On mentionne des sambues de cuir, peintes de couleurs variées, avec des applications d'or. On attribue à Catherine de Médicis l'innovation de la position actuelle de la femme sur le cheval. On lit dans Brantôme : « Elle était fort bien à cheval et hardie et s'y tenait de fort bonne grâce, ayant été la première qui avait mis la jambe sur l'arçon, d'autant que la grâce y était bien plus belle et apparaissante que sur la planchette. »

La selle n'était le plus souvent qu'une partie du caparaçon de gala (*Voir* Capara
Le chroniqueur Jean de Troyes, décrivant l'entrée de Louis XI à Paris en 1461, parle des « moult riches et belles houssures dont les chevaux étaient couverts, lesquelles houssures étaient de diverses sortes et façons et étaient les unes d'icelles de fin drap d'or, fourrées de martre zibeline, les autres de velours, fourrées d'hermine de drap de damas, d'orfèvrerie ».

L'émaillerie orna les arçons de devises, d'emblèmes. C'est même à cet usage que l'on attribue l'origine des armoiries et des écussons. L'usage de la selle en Angleterre ne remonte pas au delà du XVe siècle.

Les parties de la selle sont les deux arçons de l'avant et de l'arrière, surmontés des élévations des battes. Sous l'arçon de devant est le garrot, sous celui de derrière sont les panneaux (coussinets rembourrés). Le pommeau est l'élévation de l'arçon de devant. Sur les côtés de la selle pendent les quartiers. Les fontes sont les poches de cuir dans lesquelles, sur le devant de la selle, on met les pistolets d'arçon. Les étriers sont suspendus aux étrivières. La croupière terminée par la boucle du culeron (où passe la queue du cheval) assujettit la selle par derrière, et la partie de harnais appelée poitrail la maintient par-devant. Le troussequin est un arçon élevé formant dossier.

Selon les formes, les selles prennent différents noms. La selle anglaise n'a pas de battes. La selle rase n'a qu'une batte peu élevée et sur le devant. La selle dite royale a doubles battes, mais peu élevées.

SELLERIE. *Voir* Selle, Caparaçon.

SEMAINE Nom de bracelets ou de bagues composés de sept anneaux.

SEMENCES. Se dit des pierres ou fragments de pierres de très petites dimensions. Semences de perles, petites perles. Semences de diamant, parcelles de diamant.

SENELLE (Meurthe-et-Moselle). Centre important de faïencerie, à jolis décors, fondé en 1798 par les d'Huart dont la famille dirige encore la fabrication.

SENESTRÉ (blason). Dans le sens de « qui est accompagné à sa gauche... ».

SENESTROCHÈRE (blason). Représentation de bras gauche.

SENTENCE. *Voir* Devise, Légende, Phylactère.

SÉPÉ. Petite plaque de fer qui maintient le canon du fusil dans la coulisse.

SÉRAFINO. Armurier et damasquineur de Brescia (xive siècle).

SÉRANCOLIN. Marbre de la couleur de l'agate et originaire des Pyrénées.

SÉRAPHINS. Anges figurés dans l'art chrétien par des têtes ailées de six ailes.

SÉRAPIS. Dieu égyptien représenté avec une sorte de couronne en forme de boisseau plein d'épis de blé.

SERGE. Étoffe commune de laine croisée. Assez employée aux xvie, xviie et xviiie siècles dans l'ameublement. La sergette est une serge plus légère.

SERPE. Attribut décoratif fréquent dans le style Louis XVI.

SERPENT. Dans l'art égyptien, le serpent en anneau et mordant sa queue est le symbole du temps. Les divinités Osiris, Isis et Sérapis sont souvent figurées accompagnées du serpent. La mythologie païenne en fit l'attribut d'Esculape et d'Hygie, déesse de la santé. Exemple : Musée du Louvre, série C, n° 23, figurine de bronze représentant Hygie tenant un serpent qui boit dans une coupe. Les Furies étaient armées de serpents en guise de fouets : elles en avaient dans la chevelure. De même la Gorgone. L'égide de Minerve était découpée en lanières à têtes de serpent. Cet animal figurait enroulé autour du caducée de Mercure. Le triomphe d'Apollon perçant de ses flèches le serpent Python est fréquemment gravé sur les pierres antiques. Certains colliers des femmes grecques avaient la forme de serpents. On suppose que c'était le reste d'une coutume ancienne qui consistait à porter autour du cou des couleuvres enlacées pour y maintenir la fraîcheur. Les édiles de la voirie romaine faisaient du serpent un singulier symbole. Deux serpents peints ou sculptés sur un mur avaient le sens de « défense de faire ou déposer, etc ».

L'art chrétien a donné une grande place au serpent dans sa symbolique. C'était un souvenir ou du tentateur de la femme ou de la verge de Moïse. Il personnifie l'esprit du mal, le mauvais conseil, le démon. Il figure sous les pieds de la Vierge. On le voit au pied de la croix. Saint Michel terrassant le serpent est un sujet répété dans l'art religieux. Le dragon de saint Georges est parfois remplacé par un serpent. Lorsque la crosse abandonna la forme en T (en Tau) et qu'elle prit la forme recourbée, sa volute devint un serpent. Elle se terminait par la tête, et les écailles étaient indiquées sur la courbe qui s'arrêtait au pommeau précédant la douille.

Par un emprunt au symbolisme égyptien, au xviiie siècle, le style Louis XVI a fréquemment employé le serpent dans les pendules en forme de vase ovale à cadran horizontal tournant : la langue du serpent indique l'heure.

SERPENT (Langue de). *Voir* Dard.

SERPENT (Langue de). L'épreuve ou essai des mets et des boissons, par crainte de l'empoisonnement, se faisait au moyen âge et même beaucoup plus tard (*Voir* Essai et

Cadenas), au moyen de substances auxquelles on attribuait de merveilleuses propriétés. C'est ainsi que le cristal de roche, la corne de licorne et plus tard la porcelaine passèrent pour dénoncer la présence du poison. A côté de la corne de licorne, on voit souvent mentionnées, dans les inventaires d'orfèvrerie, les langues de serpent. On essaya (en 1670) de sauver Henriette d'Angleterre en lui faisant prendre comme contrepoison de la poudre de vipère.

SERPENTIN. Marbre à fond vert, tacheté de rouge ou de blanc.

SERPENTINE. Pierre fine à petites veines noires et vertes. On donne souvent le nom de serpentine au marbre serpentin.

SERPETTE. Attribut fréquent dans la décoration de style Louis XVI.

SERRE-BIJOUX. Armoire destinée à *serrer* les bijoux. (*Voir* Schwerdfeger.)

SERRURE. Les anciens n'ont probablement pas connu la véritable serrure, et ce qu'ils nommaient *sera* (d'où le nom de la serrure) n'était qu'un cadenas. (*Voir* ce mot.)

Les serrures du moyen âge affectent les plus grandes dimensions. Il faut distinguer entre les serrures de portes à pènes visibles et les serrures de coffres qui, la plupart, ont un moraillon se rabattant à charnière et portant la boucle où passe le pène dans l'intérieur de la serrure. La serrure était considérée comme l'œuvre par excellence de l'artisan en fer : aussi figurait-elle toujours comme chef-d'œuvre imposé au compagnon candidat à la maîtrise lorsque, après ses dix années de préparation obligatoire, il se présentait devant les gardes de la corporation. Le fer n'était guère employé que pour les serrures du dehors. Pour les portes de l'intérieur, on faisait des serrures en bois. Toutes les ressources du travail du métal, repoussé, ciselé, forgé, découpé, étaient employées dans la fabrication des serrures en fer. On obtenait des effets décoratifs par l'opposition du métal mat et du métal poli. Divers procédés donnaient à l'acier les teintes les plus diverses, et Mathurin Jousse dans son livre *Théâtre de l'art du serrurier*, en 1623, donnera la recette pour faire « aciers de toutes couleurs ». Les belles ondulations flamboyantes de la dernière période du style ogival font des serrures de cette époque des pièces d'une élégance sévère.

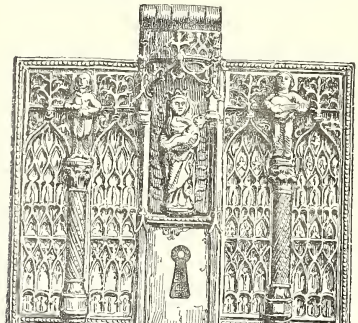


FIG. 467. — SERRURE GOTHIQUE.

La décoration des serrures leur donne l'aspect de façades d'édifices. Les colonnes, les pilastres, les dais y font des saillies de demi-relief. Des personnages en fer ciselé se dressent sous les niches ainsi formées. Ce sont, la plupart, des saints, parfois Dieu, la Vierge. L'entrée de la serrure est le plus souvent dissimulée par quelque partie de la décoration ciselée; cette partie se rabat et laisse voir le passage de la clef. Avec la Renaissance intervient la mythologie; les personnages allégoriques s'y placent dans des motifs architecturaux renouvelés de l'antiquité. Cependant les figures religieuses sont encore très fréquentes, comme on peut le voir

dans les serrures du Musée du Louvre, série C, nos 196 et suivants. Au même musée est, sous le n° 202 (série C), une plaque de serrure en fer estampé de 24 centimètres sur 24 portant les armes de Catherine de Médicis avec l'arc-en-ciel, son emblème. Deux

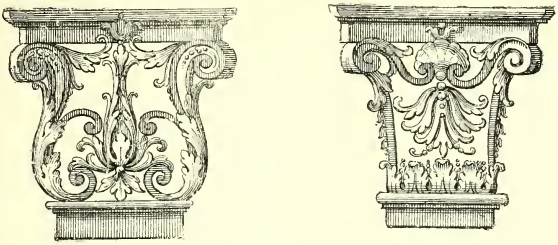


FIG. 468. — CHAPITEAUX DE SERRURIE LOUIS XIV, PAR J. BÉRAIN

cariatides soutiennent un fronton qui porte en son tympan une tête ailée et sur sa frise une inscription grecque incorrecte dont le sens probable est « l'espérance dompte les difficultés ». Les serrures à devises étaient déjà nombreuses pendant la période gothique.

C'est le style de l'ornementation et le style des motifs architecturaux représentés qui servent à déterminer l'époque. Cependant à la période gothique surtout appartiennent les serrures à belles découpures de métal, découpures dont l'effet était accentué par le marouflage d'une étoffe ou d'un cuir rouge sur lesquels on les plaquait.

La boîte de la serrure se nomme palastre. Le pène est la partie qui entre dans la gâche fixée au montant de la porte. De l'autre côté de la porte l'entrée de la serrure s'appelle *entrée* ou *contreplaque*.

SERRURERIE. Art du travail du fer. Serrurerie est synonyme de ferronnerie. Malgré l'étymologie, la serrurerie comprend non seulement les serrures, mais tous les objets de fer de toutes les dimensions : chenets, pelles, pincettes, heurtoirs, grilles, rampes (se reporter à ces mots). L'armurerie est, en somme, une de ses subdivisions ainsi que la damasquinure. Fer poli, fer forgé, fer ciselé, fer repoussé rentrent dans son domaine. La coutellerie en est tributaire. (*Voir* Couteau, Présentoir, etc.)

FIG. 469. — ROSE EN FER FORGÉ

L'époque homérique, bien que le bronze y tienne plus de place que le fer (*Voir* article Fer), a connu le travail du fer et la trempe. Les outils de Vulcain sont ceux du forgeron en même temps que de l'orfèvre. Marteau, tenailles, enclume y figurent. La

rareté des pièces de la ferronnerie antique s'explique par le peu de résistance offert par le métal enfoui dans l'humidité du sol.

Au mot Fer, on trouvera les détails sur la serrurerie dans l'antiquité, au moyen âge et au vi^e siècle. La Renaissance amène une tentative de bijouterie de fer : bijouterie qui sera renouvelée de nos jours par la belle damasquinerie espagnole. L'Espagne a d'ailleurs de tout temps été avec l'Allemagne le pays des grands maîtres du fer. Au début du xvie siècle, « el maestro » Bartolme forge une belle balustrade de style gothique (Grenade). Il avait été

FIG. 470. — FEUILLAGE EN FER FORGÉ

FIG. 471. — GRILLE DE STYLE ANGLAIS CONTEMPORAIN

précédé par le célèbre Juan Francès, qui accompagnait son nom de cette fière qualification : « Maestro mayor de las obras de fierro en España », « grand maître des

œuvres de fer en Espagne ». Villalpando est l'auteur, au XVIe siècle, de belles pièces forgées (cathédrale de Tolède). Domingo de Cespedes, Fernando Bravo, Cristoval de Andino, Rodriguez, frère François de Salamanque sont les noms à citer. Les centres étaient Tolède et Séville.

De nombreux ornemanistes ont laissé des modèles dès le XVIe siècle. On peut citer Ducerceau, Théodor de Bry, Aldegrever pour le XVIe siècle. Au XVIIe siècle, Mathurin Jousse publie un traité de serrurerie. Jean Lepautre, Leblond, Bérain et Davesne donnent des modèles. Au style Louis XV appartiennent les dessins de l'architecte Blondel, le livre du célèbre Jean Lamour, auteur des superbes grilles de la place Stanislas à Nancy. On trouve des modèles dans Juste Aurèle Meissonnier, Huquier, Cuvilliès, Babel, Briseux et l'Allemand Habermann. L'ornemaniste Delafosse est seul pour ce genre dans le style Louis XVI.

Se reporter aux figures 171, 172, 177, 239, 240, 256, 278, 279, 292, 323, 336, 374, 428, 443, etc., etc.

SERTISSURE. Action de sertir une pierre précieuse, c'est-à-dire de la maintenir emprisonnée dans un chaton. La sertissure est à la fois le travail de sertir et le résultat de ce travail. Les hautes sertissures sont une des caractéristiques de l'orfèvrerie byzantine et romane. (*Voir* Chaton et Bate.)

SERVANTE. Table de salle à manger où l'on pose tout ce qui est nécessaire au

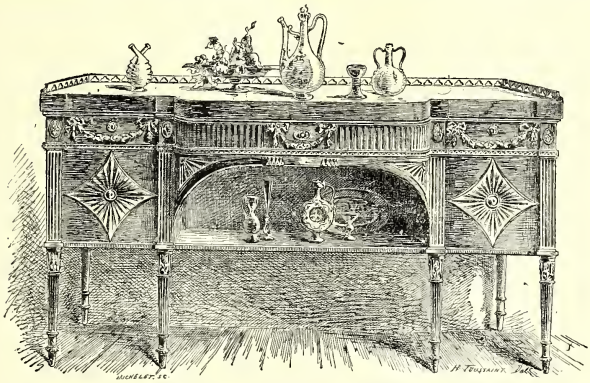


FIG. 472. — SERVANTE (STYLE LOUIS XVI ANGLAIS)

service de la table principale. Les servantes ont les formes les plus variables. Certaines sont des tables ordinaires, mais toujours rectangulaires et adossées à une paroi. Certaines sont des consoles avec ou sans entrejambes et le plus souvent avec tablette supérieure bordée d'une galerie sur trois côtés. Certaines servantes sont des dressoirs, le plus souvent à un seul corps.

De tout temps, on dut employer de ces tables de service. L'abacus des anciens en faisait l'office, et, au moyen âge, le dressoir n'avait pas qu'une fonction d'apparat, mais jouait aussi le rôle utile de table de desserte. On imagina au XVIIIe siècle des ser-

vantes destinées à rendre inutile la présence de serviteurs gênants par leurs yeux et leurs oreilles. Les mémoires de Bachaumont parlent de ces servantes curieuses en usage au XVIIIe siècle : « On voit au Louvre une table volante merveilleuse par sa construction : elle s'élève du fond du parquet, couverte d'un service avec quatre autres petites tables appelées « servantes », pour fournir aux convives les ustensiles dont ils ont besoin et se passer d'officiers subalternes autour d'eux. »

SERVICE. Pour comprendre le rôle de chaque ustensile dans l'ordonnance de la table, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails sur les variations du service des repas. Les héros homériques n'ont rien de raffiné dans leurs coutumes à ce sujet. Bien que les esclaves figurent autour des tables pour verser à boire ou donner l'eau de l'aiguière au maître fatigué, les héros, fils des dieux, ne dédaignent pas de mettre la main à la besogne et de faire eux-mêmes leur cuisine. Le vin est déjà estimé. Des poètes charment les convives en faisant entendre des poèmes qu'ils accompagnent sur la lyre.

Les Grecs comme les Romains faisaient trois repas. Le dernier avait généralement lieu vers quatre heures : le luxe des Romains vers les temps de l'empire modifia cet usage en prolongeant toute la nuit ce dîner. Quatre services composaient le repas ordinaire. œufs, viandes, légumes et dessert. C'est de l'usage de commencer tout repas par des œufs que vint l'expression « raconter quelque chose *ab ovo* », c'est-à-dire depuis le commencement. Le dessert était agrémenté de chansons et de lectures de poésies. Après chaque service, on se lavait les doigts à l'eau parfumée que versait un ou une esclave portant l'aiguière et le bassin. Les convives couronnés de roses mangeaient allongés et accoudés sur les lits qui entouraient la table. La place d'honneur sur ces lits, où prenaient place trois personnes, était la place du milieu. On était servi par des esclaves vêtus légèrement : chacun d'eux avait une serviette passée à la ceinture. On sait que chaque convive apportait sa serviette. Une fonction particulière était dévolue à chaque esclave dans le service du repas. Certains étaient chargés d'éventer les convives. Pour appeler un domestique, on claquait des doigts de la même manière que les écoliers qui demandent de sortir pendant la classe. Les plats que le maître comptait devoir faire honneur à la cuisine de sa maison étaient apportés au son de la flûte par des esclaves couronnés de fleurs. Le repas se terminait par des libations en l'honneur des dieux, sorte de « Deo gratias » païen. Les meubles de la salle à manger étaient la table même du repas, table petite, parfois carrée, le plus souvent circulaire. L'abacus était une sorte de dressoir, de servante où l'on plaçait la vaisselle et les plats avant de les servir. Ces plats étaient souvent apportés sur des réchauds. La vaisselle de table était variée dans ses formes et dans ses matières. Les coupes à pied haut ou bas, à récipient plus ou moins ouvert, à anse unique, à anse double, sans anse, étaient tellement nombreuses et différentes qu'elles fourniraient une longue nomenclature. On buvait dans les coupes ou dans les rhytons. Sur la table, outre les plats et assiettes de métal, de poterie (la vaisselle de Samos était très répandue), ou de bois, outre les coupes que fournissait parfois le verre ou les matières précieuses (agate, etc.), figuraient, à côté de la salière d'argent (ustensile entouré d'un respect religieux chez les anciens), des vases où l'on mettait des fleurs, des fruits ou même, dans l'eau, les poissons vivants que l'on venait enlever au moment de les faire cuire. Les anciens ignoraient l'usage de la fourchette : d'où les ablutions après chaque service. Telle était l'ordonnance des repas ordinaires. Les riches Romains poussèrent le luxe à de tels raffinements que des

lois somptuaires intervinrent pour limiter la dépense, la nature et la quantité des mets (loi Æmilia cibaria, loi Fannia). Cette dernière loi défendit de faire paraître sur la table d'autre volaille qu'une seule poule non engraissée.

Les Gaulois mangeaient assis à terre sur de la paille ou des peaux d'animaux. Ce n'est que tard qu'on s'assit sur des bancs, d'où le nom de *banquet* donné aux festins. Au moyen âge, le dressoir figurait adossé au mur dans la salle à manger où était dressée, sur des tréteaux, la table ordinairement rectangulaire. La table était le plus souvent parsemée de fleurs. La nappe servait de serviette aux convives qui s'essuyaient à la partie tombante qui était devant eux. Cet usage persista jusqu'à la fin du XVIe siècle. Les bancs étaient parfois fixés aux montants qui soutenaient la table. Un dais tombant du plafond (et plus tard fixé au dossier du fauteuil, quand les sièges ne furent plus des bancs) indiquait la place d'honneur. Le service se faisait par des pages qui allaient chercher les mets sur le dressoir ou sur une table spéciale de desserte. Chaque convive avait devant lui pour assiette une tranche de pain rond appelée tranchoir. Ces tranches de pain étaient données aux pauvres après le repas. On les voit figurer sur des tables jusqu'à la fin du XVe siècle et une description d'un repas de Louis XII en fait mention. La viande découpée par l'écuyer tranchant était présentée sur la lame large et plate d'un couteau qu'on appelait *présentoir* à cause de cette destination. Pendant le repas, des baladins distrayaient les convives par leurs tours. Ou bien des musiciens placés sur quelque estrade faisaient entendre un concert. Le repas débutait par la prière du *Benedicite* et se terminait par les *Grâces* que l'on disait ou que l'on chantait debout. Aussi, sur la lame de certains couteaux du moyen âge et du XVIe siècle, voit-on les *Grâces* et le *Benedicite* gravés, paroles et musique. Chez les princes et les seigneurs, avant de servir aucun plat, on procédait à l'*essai* pour voir si le plat n'était pas empoisonné. (*Voir* Essai.) Après chaque service, un page apportait à chaque convive l'aiguière et le bassin pour les ablutions des mains. On ignorait l'usage de la fourchette; ce qui rendait ces ablutions nécessaires. Le convive piquait le morceau avec la pointe de son couteau. Parfois même, il apportait son couteau. Gaston de Foix, nous disent les chroniqueurs, mangeait toujours avec un couteau qu'il portait avec lui. Les écuelles servaient d'assiettes pour les mets à sauces Il y avait une écuelle et une coupe pour deux convives. Sur la table figurait un grand apparat de plats et de vaisselle. C'était d'abord la *nef*, pièce d'orfèvrerie compliquée de mécanismes. (*Voir* Nef.) Dans la nef et plus tard dans le cadenas étaient enfermés les ustensiles du seigneur et les matières qui servaient à l'essai. A côté de la nef, les fontaines, sortes de surtouts de table d'où s'écoulaient des liqueurs et des parfums. On cite une de ces fontaines du XVe siècle : elle avait la forme d'un arbre d'argent au pied duquel quatre lions laissaient échapper de leurs gueules quatre liqueurs différentes. Au haut de l'arbre un ange qui embouchait une trompette et en jouait par un mécanisme. Sur la table figuraient également les gobelets, hanaps, canettes, coupes, pots, aiguières, salières. Avant de boire, le seigneur trempait dans son gobelet sa corne de licorne ou toute autre matière destinée à dénoncer la présence du poison. Souvent au couvercle du hanap ou dans le fond du gobelet était enchâssée quelque pierre de cristal de roche destinée au même usage : le cristal de roche se troublant, croyait-on, en présence du poison. L'habileté des cuisiniers faisait de certains plats un véritable ornement : le paon était servi paré de ses plumes. Le XVIe siècle augmente le luxe de la table. On fut plus commodément installé. Orfèvrerie, émaillerie, verrerie, céramique, fournirent la

vaisselle. Les assiettes remplacèrent les pains tranchoirs. Les convives se plaçaient toujours selon leur qualité. Le poète Régnier le constate à la fin du XVIe siècle :

Chacun selon son rang
S'assied sur une chaise ou s'assied sur un banc
Suivant ou son mérite ou sa charge ou sa place.

Au XVIIe siècle, on retrouve la continuation de bon nombre des usages du moyen âge, *Benedicite*, *Grâces*, *cadenas*, etc. La fourchette est définitivement adoptée. L'argenterie remplace l'étain et le cuivre si fréquents dans la vaisselle du XVIe siècle. On lit dans le journal d'Olivier d'Ormesson, cité par Chéruel, la description suivante d'un repas donné en 1664 par Louis XIV au légat : « Sur la table, il n'y avait que deux couverts, celui du roi à la bonne place et celui pour le légat quatre places au-dessous du même côté. Le cadenas au bout du côté du roi. Le premier service de potages étant sur la table, composé de dix grands plats et de quatorze assiettes, le roi vint précédé de dix maîtres d'hôtel et du premier maître d'hôtel ayant à sa gauche monsieur le légat. Etant arrivé au bout de la table, M. le duc d'Enghien, comme grand maître des cérémonies, présenta la serviette au roi, et M. de Belfonds, premier maître d'hôtel, la présenta à monsieur le légat. Après, monsieur le légat ayant passé à sa place, le roi s'assit et le légat, chacun dans un fauteuil. Le roi était servi par M. le marquis de Crenan, grand échanson; M. le comte de Cossé, grand panetier, et M. de Mesgrigny-Vandœuvre, grand tranchant. Ils étaient en cet ordre debout devant le roi et ils mettaient les plats sur la table devant le roi après que le grand tranchant en avait fait l'essai. Le légat était servi par le contrôleur Parfait et les plats mis sur la table devant lui par un autre Parfait et le jeune Chamoy. Derrière la chaire du roi était M. de Gesvres, capitaine des gardes en quartier; à côté M. le duc de Saint-Aignan, M. l'abbé de Coislin, premier aumônier, et au bout de la table les maîtres d'hôtel allaient à la viande, et rentraient précédés de l'huissier de salle, les maîtres d'hôtel deux à deux, le bâton à la main, et le premier maître d'hôtel le dernier. Les plats et les assiettes étaient portés par les valets de pied du roi, qui remportaient ceux qui étaient desservis. Il y eut quatre services, et le fruit qui était de quatre pyramides de vingt-quatre assiettes de porcelaine de toutes sortes de fruits et quatorze assiettes de citronnades et autres services. Le roi ne but que deux fois, de la main du grand échanson, et le légat autant, de la main du contrôleur Parfait. Le dîner achevé, le roi se leva, et en même temps monsieur le légat qui s'étant approché, M. le duc d'Enghien présenta la serviette au roi, et le premier maître d'hôtel à monsieur le légat. Les reines étaient à la tribune pour cette cérémonie; les violons, les trompettes et timbales dans la salle. »

Il n'est pas besoin de dire que les tables bourgeoises étaient loin de ce luxe royal.

Avec le XVIIIe siècle, le service de la table devient ce qu'il est de nos jours.

SERVICE. Terme générique qui sert à désigner un ensemble de pièces d'argenterie, ou de faïence, ou de porcelaine formant vaisselle de table. Un service de couverts d'argents. Un service de porcelaine de Sèvres. De même un service de toilette est l'ensemble des objets nécessaires à la toilette. De même un service damassé comprendra l'ensemble des serviettes et des nappes.

SERVIETTE. Les anciens ont connu l'usage des serviettes. Ils s'y essuyaient les mains pendant le repas et après les ablutions qui suivaient chaque service. Virgile

parle de la serviette dans deux passages. (*En.*, *I*, 702.; *G.*, IV, 377) et il emploie deux fois la même désignation de « serviettes pelucheuses », comme nos serviettes molletonneuses. Les serviettes dans l'antiquité étaient parfois ornées d'une bande de pourpre. Dans les classes moyennes, on s'attachait la serviette sous le menton. Chaque convive apportait sa serviette. La serviette jetée en l'air par l'empereur ou le consul était le signal des jeux et des courses à l'amphithéâtre.

Au moyen âge, la serviette fut longtemps inconnue. Chaque convive s'essuyait à la portion de nappe qui pendait devant lui. Ce fut d'abord un objet de luxe. Reims avait une fabrique renommée, et lors du sacre de Charles VII le corps de la ville lui offrit en hommage des serviettes. Quand l'usage s'en fut répandu, on en vint à changer de serviette à chaque plat. Montaigne loue cette coutume : « Je plains, dit-il, qu'on n'ait suivi un train que j'ai vu commencer à l'exemple des rois, qu'on nous changeât de serviettes, selon les services, comme d'assiettes. »

SÉTO. Ville de la province d'Ovari, au Japon. Centre de la céramique Ovari dès le commencement du XIIIe siècle (peut-être du IXe) et dont la fabrication s'est prolongée jusqu'à nos jours. La porcelaine Séto est plus communément désignée sous le nom d'Ovari. On l'appelle quelquefois *sometsouki*. Le décor est bleu sur fond blanc avec glaçure très brillante et comme mouillée. Le blanc des fonds est comme un peu bleuté. La fabrication, qui importe beaucoup en Europe, consiste surtout en assiettes, services à thé, porte-bouquets cylindriques de grandes dimensions. La décoration, qui comporte parfois des insectes, des poissons, des personnages, est le plus souvent simple et composée de branches à tiges filiformes avec feuillages très découpés, dont les fonds sont uniformément remplis sans que rien donne un centre à la composition décorative.

SÉVÉRITÉ. La sévérité d'impression est nécessaire et commandée par la destination de l'objet. Un bijou d'allure sévère serait un contresens : c'est pour cela que, malgré sa beauté et son grand caractère, la bijouterie de fer damasquiné d'or, dont l'Espagne a le monopole de nos jours, a peu de chances de devenir à la mode. La sévérité d'impression est le résultat de trois éléments. La matière est plus ou moins sévère selon sa dureté, sa difficulté de travail, sa couleur. Les couleurs sombres sont sévères, comme le mot l'indique. La dureté peut être corrigée par la couleur et par l'éclat lumineux. Le diamant, si dur, ne produit pas une impression de dureté ni de sévérité, à cause de sa transparence et de son éclat. La sévérité peut provenir de la forme. Les formes massives, les formes simples d'ensemble, sont plus sévères. L'ornementation, par le caractère des sujets décoratifs choisis, par le plus ou moins de légèreté du rendu, du dessin, peut donner une impression de sévérité. La ligne droite est plus sévère que la ligne courbe, l'angle droit plus que les angles aigus.

SEVERO, de Ravenne. Fondeur de portraits-médaillons en métal, à la fin du XVe siècle.

SÉVILLE. (Cathédrale de). Célèbre retable en bois de cèdre dont l'exécution demanda près de soixante-dix ans de travail à ses auteurs, parmi lesquels Fernandez, Antonio Ruiz. Grille du chœur en fer doré. Stalles gothiques. Lutrin par Bartolomo Morey. Un grand candélabre de bronze à sept branches. Grande châsse en argent, ciselée par le célèbre orfèvre Juan d'Arfé.

SÈVRES. La *manufacture royale de porcelaine de France* prit une telle extension qu'il lui fallut abandonner Vincennes (*Voir* ce mot), où elle était établie. En 1756, on

acheta à Sèvres l'ancienne habitation de Lulli et on y construisit la nouvelle manufacture. A partir de cette époque le *Vincennes* devint le *Sèvres*. Le roi était propriétaire et un directeur choisi par lui était à la tête de la fabrication. Les privilèges accordés à la Manufacture étaient exorbitants : elle seule pouvait orner ses produits de reliefs, de peintures et de dorures. Il ne restait que le décor en camaïeu qui fût permis aux autres manufactures rivales.

On lit dans l'arrêt de 1760 : « Cette manufacture continuera d'être exploitée sous le titre de manufacture de porcelaine de France. Elle jouira, conformément aux arrêts de 1745 et de 1753, du privilège exclusif de faire et fabriquer toutes sortes d'ouvrages et pièces de porcelaines peintes ou non peintes, dorées ou non dorées, unies ou de relief, en sculpture, fleurs ou figures. Fait de nouveau Sa Majesté défense à toutes personnes, de quelque qualité et conditions qu'elles puissent être, de fabriquer et faire fabriquer, sculpter, peindre ou dorer aucun desdits ouvrages, sous quelque forme que ce puisse être, et de les vendre ou débiter, à peine de confiscation tant desdites porce-

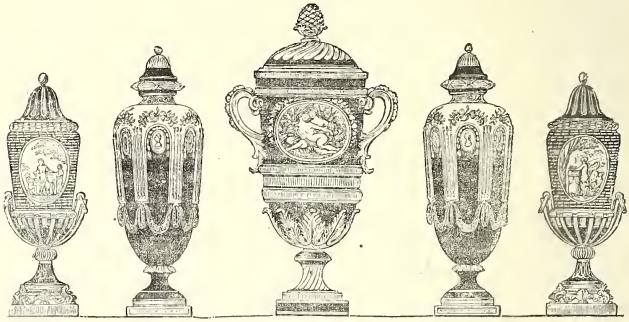


FIG. 473. — VASES DE SÈVRES

laines que des matières et ustensiles servant à leur fabrication, de la destruction des fours et de trois mille livres d'amende pour chaque contravention... » Suivait, en faveur de ceux qui antérieurement avaient obtenu ou obtiendraient privilège, la permission de fabriquer en blanc et de décorer « en bleu façon de Chine seulement »; défense d'employer aucune autre couleur, « l'or notamment ». Les manufactures de la Reine, de Monsieur, frère du roi, du comte d'Artois et du duc d'Angoulême étaient exceptées de ces rigoureuses prohibitions.

La fabrication de Sèvres passe par trois phases. Pendant la première période, qui va de 1756 à 1768, elle est exclusivement consacrée à la porcelaine pâte tendre. En 1769, commence la fabrication de la porcelaine pâte dure qui s'adjoint à la fabrication de la pâte tendre. Cette dernière fut peu à peu abandonnée et, à partir de la direction de Brongniart (en 1800), la manufacture nationale de Sèvres ne fit plus désormais que de la porcelaine pâte dure.

La manufacture de porcelaine de France, devenue propriété du roi et placée sous la direction de Boileau, fabriquait des fleurs de porcelaine dans le genre de celles auxquelles la manufacture de Vincennes avait dû sa réputation. On ornait de ces fleurs

les lustres et les girandoles. Les vases de grandes dimensions furent également une de ses spécialités, ainsi que les figurines en biscuit. Boileau avait eu pour collaborateurs les chimistes Mathieu et Hellot. Le premier était émailleur, et c'est au second que l'on devait l'invention du fameux bleu turquoise si estimé. Les colorations (qui pénétraient si bien la pâte tendre) étaient un des principaux éléments de la vogue de la manufacture. Le rose chair auquel on a donné injustement le nom de rose Dubarry, le bleu de roi, le vert pomme et le vert pré, le jaune clair, le violet pensée étaient les principales couleurs de la palette des émailleurs de Sèvres. Vers 1760 la décoration à fleurs produisit des pièces très recherchées des amateurs. Les marques de la porcelaine de la période exclusivement consacrée à la pâte tendre comprennent la série des lettres de l'alphabet de D à R (entre deux L opposés majuscules d'écriture cursive). Par conséquent toute pièce portant une lettre antérieure à S ne peut être que de la pâte tendre.

En 1769 commence à Sèvres la fabrication de la pâte dure concurremment avec la pâte tendre. De nombreuses manufactures en Europe s'adonnaient à cette fabrication. Bottger depuis plus de soixante ans avait trouvé le secret de la porcelaine dure chinoise, et de Meissen sortait la belle porcelaine dite de Saxe. Les prescriptions les plus jalouses entouraient le secret des procédés et des matières que l'on y employait. Vers 1720, un ouvrier du nom de Stœbzel s'était échappé et avait emporté le secret à Vienne, où il avait fondé une manufacture. Sèvres retardataire avait tenté, par tous les moyens, de s'approprier la recette. Ses tentatives avaient échoué. Paul Hannong, établi à Strasbourg vers 1730, avait été obligé de fermer sa fabrique de porcelaine à cause du privilège de Sèvres et s'était établi à Frankental. En 1753, il avait proposé à la manufacture de Vincennes de lui communiquer le secret de la fabrication de la porcelaine pâte dure, mais comme on n'avait pas en France, ou du moins comme on ne savait pas avoir en France la matière nécessaire (le kaolin), on ne pouvait aboutir. C'était une question à l'ordre du jour. Tous, savants comme grands seigneurs, s'en préoccupaient (*Voir* article PORCELAINE), lorsqu'eut lieu la découverte fortuite d'un double gisement de kaolin en France, près d'Alençon, et à Saint-Yrieix. Aux essais de Guettard (1765) sur la terre trouvée près d'Alençon, succédèrent ceux de Macquer, chimiste de Sèvres, sur le kaolin de Saint-Yrieix. En 1769 il déposait son rapport et la fabrication commençait à Sèvres. Les premiers produits présentaient encore une ressemblance avec la pâte tendre et gardaient quelque chose de la constitution du verre et de cette porcelaine de Réaumur qui n'était qu'un verre porcelainé. Pour distinguer la pâte dure de la pâte tendre on ajouta une couronne au-dessus du double L qui contenait le lettre alphabétique indiquant l'année.

Au directeur Boileau avaient succédé, en 1773, Parent et, en 1779, Régnier. La Convention nomma une commission avec mandat de diriger la fabrication de la manufacture. Le directeur fit comme la Convention. En 1800, Brongniart devint directeur : c'est à lui que l'on doit la fondation du musée (1824). Sous sa direction, en 1814, Sèvres avait commencé à se servir du procédé du « coulage ». (*Voir* ce mot.) Ebelmen remplaça Brongniart en 1847. En 1852, le chimiste Regnault fut investi de ces fonctions. M. L. Robert vint après, sous qui eut lieu l'inauguration de la nouvelle manufacture. Directeurs suivants : Lauth (1879-1887), Deck (1887-1891), Baumgart. Citons Désiré Riocreux qui, entré en 1811 à Sèvres, comme peintre de fleurs, devint en 1826 conservateur du musée, dont on lui doit le classement.

En 1850, on tenta de ressusciter la fabrication de la porcelaine pâte tendre, qui avait été complètement abandonnée sous la direction de Brongniart (1800-1847). De 1855 à 1870, Sèvres fabriqua de la faïence (les échantillons de cette fabrication sont dans la galerie de gauche du musée, au 1er étage).

Parmi les artistes et les décorateurs de Sèvres, on cite les noms de Falconet Bachelier, Boisot, Lagrenée, Spaendonck, les peintres de fleurs Mérault, Bouillat, Parpette, Micaud, Pithou jeune, Niquet, Sioux; pour les oiseaux, Armand et Castel; pour les paysages, Rosset et Evans; pour les figures, Dodin, Caton, Asselin, Pithou l'aîné; pour les arabesques, Chulot et Laroche.

Le mode de marque de la porcelaine de Sèvres pendant tout le XVIIIe siècle a été une lettre de l'alphabet placée entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive), initiales royales (Louis XV, Louis XVI). La première marque, l'A, indique l'année 1753. Bien qu'on l'indique couramment comme marque de Sèvres, ce n'est pas Sèvres qu'elle indique, mais la manufacture royale (qui était encore à Vincennes). Chaque année marquait avec la lettre suivante dans l'ordre alphabétique : B 1754, C 1755, etc. Jusqu'en 1768 inclusivement, c'est-à-dire avec les marques jusqu'à Q, les pièces marquées ne peuvent être que de la porcelaine pâte tendre. La série n'a pas de W. En 1777, on marqua d'un AA; l'année suivante, avec un double B. Le double J manque. 1769 marque aussi d'une comète. Le monogramme placé au dessous du double L est la signature du décorateur. L'alphabet à double lettre se termine en 1793 par RR. Jusqu'en 1799, on marque « Sèvres » en toutes lettres, surmonté des initiales R F. Le T suivi d'un 9 indique 1801 (an IX); l'X indique 1802 (an X); 11 marque 1803. A ces marques succède la marque Sèvres (toutes lettres) surmontée de l'abréviation M. N. (en rouge) que l'on change en « M. I. de Sèvres » sur deux lignes (à partir de 1806). En 1810, on marque de l'aigle. Puis viennent OZ (1811), DZ (1812), TZ (1813), QZ (1814), QN (1815). La première Restauration reprend le double L avec fleur de lis au centre, le tout surmontant le mot « Sèvres ». En 1816, on reprend le genre de marques de la fin de l'empire : SZ (1816), DS (1817). Puis on marque 18, 19, etc. Sous Charles X, de 1824 à 1827, double C entrecroisé avec X au centre et fleur de lis au dessous. En 1827, l'X disparaît. De 1830 à 1834, une sorte de cachet bleu rond avec étoile, le mot Sèvres et les deux derniers chiffres de l'année. En 1834, l'LP en monogramme. En 1848 revient l'RF. L'Empire a marqué de l'N couronné ou de l'aigle (avec les deux derniers chiffres de l'année) et un S. Les pièces qui n'ont pas été jugées d'une assez bonne venue pour mériter d'être décorées à Sèvres ont reçu en travers de la marque un coup de roulette. (*Voir* au tableau des marques, article Marque, un exemple de biffure, n° 356, page 597.) Même page, de 334 à 357 (inclus) les marques indiquées sont celles de Sèvres.

Dans la préface d'un catalogue d'exposition, M. Lauth, directeur de la manufacture, s'exprimait ainsi, touchant la nouvelle fabrication de la porcelaine de Sèvres :

« La porcelaine dure cuit à une température extrêmement élevée, à laquelle ne peuvent résister que très peu de couleurs; la palette des couleurs de grand feu est donc très limitée. D'autre part, la couverte de la porcelaine, cette roche feldspathique dont la dureté est la principale qualité, ne se laisse pas pénétrer par les couleurs de moufle, qui, grâce à divers tours de mains, peuvent bien y adhérer, mais qui ne s'y combinent pas comme il le faudrait pour avoir le velouté désirable.

« Or, si l'on compare la porcelaine de Chine à la porcelaine dure de Sèvres, on constate que la première est fréquemment recouverte de couleurs de grand feu, dont la

présence accuse une cuisson à une température moins élevée, et que, dans la décoration au feu de moufle, on s'est servi de matières tout à fait différentes de nos couleurs : ce sont des émaux, c'est-à-dire des verres transparents, faiblement colorés en eux-mêmes et dont l'intensité varie d'après l'épaisseur de la couche appliquée sur la porcelaine; or, ces émaux ne se fixent pas sur la porcelaine dure.

« La porcelaine de Chine diffère donc, par sa composition, de la porcelaine de Sèvres.

« Depuis un assez grand nombre d'années, on poursuivait à la manufacture la réalisation de cette nouvelle fabrication; elle est actuellement définitivement établie. Ce sont les produits de notre seconde catégorie (nouvelle porcelaine).

« Cette matière possède les caractères suivants : sa pâte est légèrement ambrée; elle accepte non seulement une couverte de grand feu, mais encore des couvertes plombifères; elle peut être enrichie d'émaux; enfin, elle peut être cuite à une température où le cuivre ne disparaît que lentement, ce qui nous a permis de reproduire toutes les belles couleurs obtenues en Chine avec ce métal. L'emploi des émaux se faisant en « à plats » s'oppose aux modelés de la *peinture;* il entraîne donc presque forcément avec lui une modification complète dans l'art de décorer la porcelaine; la perspective et les modelés de la miniature ont disparu; avec eux les tons rompus et rabattus sont remplacés par des couleurs franches, assez vives en général et souvent assez transparentes pour faire valoir les détails de la sculpture la plus fine; enfin, la richesse de la nouvelle palette d'émaux permet une variété de tonds beaucoup plus grande, d'une glaçure et d'une limpidité que l'emploi des couleurs ordinaires ne saurait donner.

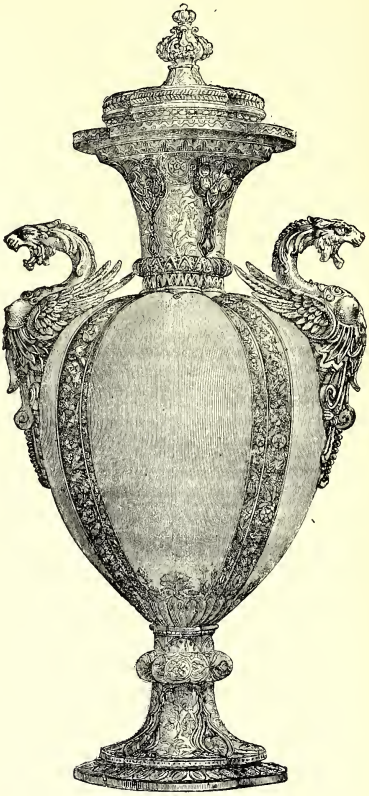


FIG. 474. — VASE DE SÈVRES

« La nouvelle porcelaine, qui possède les propriétés des produits si renommés de la Chine, ne doit pas être confondue avec la porcelaine tendre, dont elle s'éloigne par sa nature et sa composition. Il nous a paru intéressant de résoudre tout d'abord un

problème qui s'imposait depuis longtemps; ce résultat atteint, la manufacture reprendra prochainement la fabrication de la vieille porcelaine tendre, dont les qualités sont si charmantes et si précieuses. »

La manufacture nationale de Sèvres a été l'objet de plusieurs mesures gouvernementales importantes. En 1872, un arrêté ministériel créa une commission de perfectionnement d'abord de cinq membres, puis de treize, puis de dix-huit. Aujourd'hui elle est de vingt membres. Son but est non de diriger la fabrication, mais d'examiner et d'apprécier, au point de vue de l'art, les œuvres sorties de la manufacture. La première commission fit une enquête et un rapport où on lisait cette conclusion : « Il n'y a ni enseignement ni élèves : l'art décoratif y est inconnu. » En 1879, la réorganisation de Sèvres aboutit à la fondation de l'école pratique. Des concours semestriels servent à aviver l'émulation. Le prix dit *prix de Sèvres* est annuel; tous les Français sont admis au concours. Le prix est de 2,000 francs.

L'administration comprend un administrateur général, un directeur des travaux d'art et un conservateur du musée. Trois sections se partagent le travail : section des fours et pâtes, section de la peinture, section de la chimie.

Sèvres est institué « pour diriger et élever le niveau de l'art » en faisant les essais trop coûteux pour l'industrie privée. La vente et le commerce ne sont qu'accessoires : c'est pourquoi on ne vend plus de porcelaine blanche. La vente moyenne des porcelaines décorées est d'environ 100,000 francs par an.

Le budget annuel de Sèvres est de 639,450 francs; la fabrication annuelle est estimée à près de 400,000 (dont 100,000 seulement forment recette).

Le 27 novembre 1876, sous la présidence du maréchal de Mac-Mahon, la manufacture fut installée dans le nouveau bâtiment construit par M. Laudin, architecte. L'administrateur était M. L. Robert. C'est une grande et vaste construction d'un aspect simple et sévère. Un panneau de mosaïque, exécuté par l'École nationale de mosaïque sur le dessin de M. Lameire, orne le tympan : il se compose d'une tête de Minerve plaquée sur un écusson bleu (de Sèvres); sur les côtés deux vases (même bleu). D'un vase à l'autre une lourde guirlande de feuillages sur fond d'or.

Un escalier extérieur mène à la porte qui s'ouvre sur le vestibule. Au fond de ce vestibule, au centre, escalier qui monte au musée; aux côtés, escaliers qui descendent vers les ateliers et les fours. A droite (en entrant), entrées de la galerie du rez-de-chaussée, consacrée aux produits modernes de Sèvres. Cette galerie comprend deux salles parallèles qui aboutissent, au fond, à une troisième salle transversale. Ces trois salles contiennent, dans des vitrines ou sur des tables, des pièces qui portent sur leur pied leur prix de vente. Dans la première salle (la plus proche de l'extérieur), au milieu, grands groupes en biscuit et vases décoratifs en bleu de Sèvres. Dans les vitrines : tables, services, vases à belles colorations. Nombreuses pièces à décoration de dentelle (vases *réticulés*, *Voir* ce mot). Décors pâte sur pâte. A la cloison qui sépare cette salle de la salle latérale, copies de tableaux faites sur porcelaine. Notamment : le *Charles Ier*, de Van Dyck; les *Funérailles d'Atala*, la *Sainte Cécile*, de Raphaël. Salle du fond : disposés en montre, sur de grandes tables rectangulaires (celle du milieu plus élevée), vases décoratifs de grandes dimensions. Dans les vitrines latérales, services de porcelaine, jolis réticulés. Aux deux côtés de la porte du fond deux copies peintes sur porcelaine : un grand panneau de fleurs (d'après Huysum?) et l'*Embarquement pour Cythère*, d'après Watteau. Salle latérale en revenant vers le vestibule :

copies de tableaux (la plupart d'après Raphaël), l'*École d'Athènes, Saint Pierre en prison*, la *Vierge au voile*, une *Sainte Thérèse*.

Par l'escalier à marches de fer, à droite, au fond dans le vestibule, on descend aux ateliers et aux fours. C'est par là que, sous la conduite d'un gardien, passent la promenade et la visite du public. Dans l'escalier, un grand cadran de 2 mètres de diamètre fabriqué à Sèvres en 1820 et qui ornait la façade de l'ancienne manufacture. La première station des visiteurs, après avoir traversé deux galeries vitrées, est dans une petite salle où un potier montre le travail au tour, le maniement et le modelage de la pâte, la fabrication dans des moules poreux (coulage), le moulage des anses et des parties rapportées. On assiste également à la décoration sommaire d'une assiette (au pinceau, avec des poudres métalliques délayées dans la térébenthine). Dans les vitrines de cette salle, échantillons des substances employées dans la fabrication et la décoration de la porcelaine, non seulement à Sèvres, mais pour la fabrication de Saxe et de Chine; échantillons des pièces nécessaires au décor par impression (*Voir* ce mot); trois bustes d'Hippocrate montrant le retrait produit par le feu sur la pâte céramique (retrait d'un dixième environ); vases décorés d'or apposé non cuit et d'or cuit; vase couvert d'émail gris-ardoise mat qui une fois cuit se convertira en belle coloration brillante bleue (bleu de Sèvres). Exemples d'accidents et de déformations subies par des pièces cuites. Exemples des supports nécessaires à maintenir dans la cazette les pièces susceptibles de déformation en raison du peu de résistance de la pâte non cuite. A droite des vitrines, une réduction donnant la coupe des fours à porcelaine avec leurs alandiers et leurs cazettes superposées. La promenade du public s'arrête ensuite devant les fours. Explication du rôle des cazettes, du *lutage* des cazettes avec de la glaise, de la durée de la cuisson (environ 30 heures), du refroidissement lent qui fait attendre huit jours le défournement. Retour dans le vestibule de l'entrée de la manufacture.

L'escalier du fond mène au musée. Cet escalier, dont le plafond est en demi-coupole, se dédouble en deux retours qui montent au palier du premier étage. Au point de départ de cette double révolution, un grand vase rouge haricot (exécuté par A. Gobert d'après un dessin de Carrier-Belleuse). Derrière le vase, plaque de marbre commémorative où est rappelée en lettres d'or la date de l'inauguration de la nouvelle manufacture. Sur le palier du premier, à gauche, beaux carreaux persans à reflets mordorés métalliques. Première liste des donateurs du musée (Lenormand, duc de Luynes, de Saulcy, etc.). Un rhinocéros en porcelaine de Saxe émaillée blanc, daté de 1730, modelé probablement par Kandler, l'animalier de Meissen. Au-dessus, beau panneau en faïence de Delft (représentant une corbeille de fleurs). Buste de Riocreux (1791-1872), ancien conservateur du musée. Chauffoir, en faïence blanche, provenant de Versailles, époque Louis XV. Au-dessus, médaillon (la *Vierge et l'Enfant Jésus*) en terre cuite émaillée par Andrea Della Robbia. A droite, sur le palier, chauffoir, pendant du précédent. Plaque de faïence syrienne. Buste de M. A. Brongniart (1770-1847), ancien directeur de la manufacture. Un ours, en porcelaine de Saxe émaillée blanc (daté de 1730). Au-dessus, panneau, à sujet religieux, formé de carreaux émaillés (fabrique de Valence, XVIIe siècle). Sous la fenêtre, fragments de terre cuite émaillée turque. Seconde liste des donateurs du musée (Boucher de Perthes, Forgeais, Fillon, Double). En retour, un poêle de faïence blanche du XVIIIe siècle.

La porte du musée est surmontée d'une inscription rappelant que la fondation en est due à Brongniart, en 1824. Cette porte s'ouvre sur un vestibule à colonnes donnant

à droite et à gauche sur les galeries du musée. Au centre du vestibule, une vase gigantesque plus curieux comme dimensions que comme forme et comme décor. Ce vase, fait à Sèvres en 1867, mesure 3m15 de hauteur. Quatre belles tapisseries des Gobelins ornent les murs de cette salle. Elles représentent de grandes figures allégoriques ayant trait à la céramique. Les cartons sont de M. Lechevallier-Chevignard. Elles portent en haut, dans un écusson au milieu de l'encadrement, le G traversé de la navette, marque des Gobelins. Ce sont, en partant de la gauche, le Feu (Flamma), la Sculpture (Sculptura), le Travail au tour (Tornatura), la Peinture (Pictura). En reprenant à gauche, en entrant, grand vase de forme étrusque à riche ornementation dorée laissant une zone horizontale où est peint le *Cortège triomphal des œuvres d'art, butin des guerres de l'Empire* (signé Béranger). A côté, autre grand vase décoratif à décoration toute moderne : des amours allégoriques posés sur de hauts feuillages partant du pied du vase : deux tons, quelques rehauts, signé Barriat. Sur le pied, en légende « le Travail », « l'Étude ». En passant la porte de gauche, grand vase à belles colorations, signé Ch. Ficquenet, 1878. A côté, un grand vase décoré, pâte sur pâte : décor plus heureux que la forme. Face aux fenêtres, vitrine de vases marqués de leurs prix de vente. A droite, grand vase d'une forme svelte et gracieuse, décoré d'une zone à figures de femmes couchées et d'amours, le tout dans une tonalité douce et apaisée qui s'harmonise bien avec l'ornementation rose et vert pâle. Près de cette pièce, un autre vase signé : Ficquenet (pendant du premier). En revenant vers l'entrée, grand vase gris bleu pommelé : sur l'épaulement un amour détaché en plein relief et réservé blanc (biscuit), semble, par son attitude, craindre de tomber (exemple condamnable : l'importance de ce personnage animé jure avec son rôle accessoire, le centre d'attention n'est plus le vase lui-même). Près de la porte d'entrée, grand vase de forme étrusque d'une riche (trop riche) décoration dorée, laissant place à une zone peinte de sujets empruntés à la vie antique. Sur la gorge du vase, médaillons camaïeux à têtes de personnages antiques. Le tout signé Béranger, 1832 (pendant du vase décrit au début).

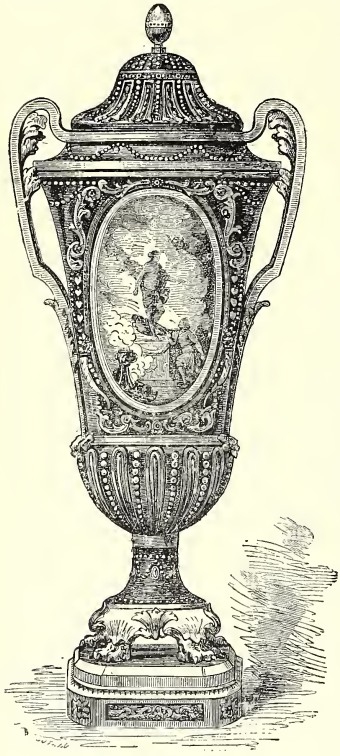


FIG. 475 — VASE DE SÈVRES

Les collections composant le musée proprement dit sont réparties entre les deux galeries, l'une à droite, l'autre à gauche (en entrant dans la salle à colonnade dont

nous venons de parler). Chacune de ces galeries est divisée en deux parties, dans toute sa longueur, par une cloison formant vitrine sur ses deux faces. Les travées latérales adossées au mur et faisant face aux vitrines de la cloison médiane de la galerie s'ouvrent sur le passage qui longe cette cloison. Chaque travée, éclairée par une fenêtre, a une vitrine sous sa fenêtre et deux hautes armoires-vitrines se faisant face. Au fronton de chacune de ces dernières est une inscription générale donnant l'indication du groupe qui y figure. En outre, à côté de chaque objet figure une étiquette très complète, ce qui fait du Musée de Sèvres le mieux ordonné de nos musées, si l'on n'avait à regretter l'absence de catalogue général, catalogue qui serait plus aisé à faire à Sèvres qu'ailleurs.

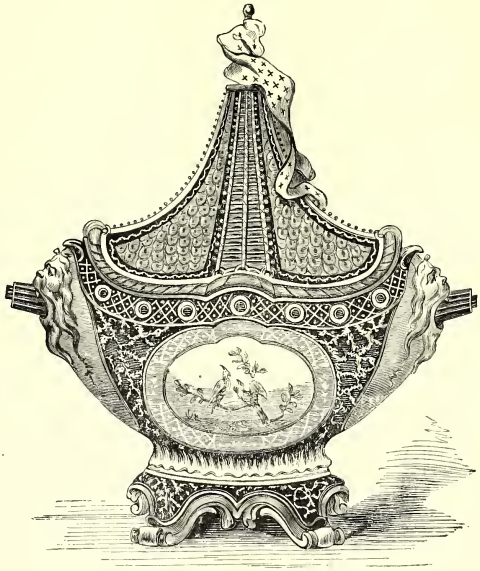


FIG. 476. — VASE DE SÈVRES EN FORME DE VAISSEAU

GALERIE DE DROITE. *Travées et vitrines du cote droit* (poteries mates et lustrées). Les poteries grecques occupent cinq vitrines de la cloison. Dans les travées également poteries antiques (vases, lampes, rhytons). Cloison : poteries étrusques, poteries gauloises, poteries romaines. En face, dans les travées, poteries gallo-romaines. Cloison : poteries du Mexique; plus loin, poteries indiennes parmi lesquelles de belles poteries noires et blanches, des vases à décor doré mat ou argenté mat. Jolies poteries rouges d'origine indienne également. Dans les travées qui font face, poterie (Mexique, Indes, Espagne), poteries gauloises. Près du couloir, terme en terre cuite provenant du château d'Oiron. Aux vitrines de la cloison : jolies poteries dorées turques et enfin poterie moderne mate et lustrée. En face (travées) poteries indienne et mexicaine : dans la première, curieuse figure votive représentant un petit cavalier sur un grand cheval.

Nous arrivons dans la salle du fond de la galerie de droite. Au milieu, un poêle en faïence émaillée représentant la Bastille et datant de la Révolution. Ces poêles jouirent d'une grande vogue. La fabrique qui avait cette spécialité était celle d'Olivier. Même salle, une statue de la Vierge, assise, grandeur naturelle, en terre cuite émaillée blanc (Della Robbia).

Retour vers la porte d'entrée en laissant à gauche la partie déjà vue. Les neuf tra-

vées et les vitrines de la cloison qui leur fait face comprennent l'histoire des diverses céramiques (poterie, grès et faïence). A l'entrée de la première travée (à partir du fond), grand vase en faïence de Faenza. Dans les vitrines, échantillons des diverses poteries vernissées françaises, de Beauvais notamment. La majorité de ces pièces provient de la donation Forgeais. En poursuivant, poteries de Beauvais et poteries vernissées allemandes et italiennes. En face, à la cloison, même famille de poteries, puis grès et bocaro de Chine. Troisième travée : poterie émaillée de Bernard Palissy et de la fabrication de Nuremberg, plaques à figures en demi-relief, émaillées polychromes (genre des Hirschvogel). Quatrième travée : grès japonais de Bizen, grès à couverte chagrinée où l'émail brun forme des gouttelettes vermiculées en relief. Même travée, grès allemands, hollandais et grès de Beauvais. En face, dans la vitrine de la cloison : grès-cérames et premiers résultats des essais de fabrication de porcelaine dure à Meissen, essais qui aboutirent à une sorte de grès bocaro. Cinquième travée : céramique persane, pots verts, joli porte-bouquet orangé, carreaux de revêtement émaillés avec inscriptions en reliefs. Travée suivante : céramique persane et asiatique en général, carreaux à reflets mordorés, fragments (sous la fenêtre), faïences de Rhodes. Dans la vitrine de la cloison, faïences mordorées hispano-mauresques. Septième travée : céramique italienne, faïences majoliques de Venise, de Savone, de Gubbio, de Pesaro, de Faenza et d'Urbino. En face, dans la vitrine de la cloison, belles pièces d'Urbino, de Faenza, de Gênes. Huitième travée : céramique de Rouen, une belle fontaine. De Rouen également un dessus de table à ouvrage à bords chantournés, décoré à la corne d'abondance. Dans la vitrine, sous la fenêtre, faïences de Sinceny. Vitrine de gauche, beaux grands plats de faïence de Nevers, une enseigne de faïencier avec l'inscription : « Céans se fait toute sorte de faïence, 1658. » Dans les vitrines de la cloison, fragments de carreaux céramiques provenant de la fabrique du potier rouennais Abaquesne (XVIe siècle) ; faïences de Rouen à décor de lambrequins, à décor bleu, curieux plats rouennais gros bleu. Plus loin, Rouen à la corne et Sinceny. Neuvième et dernière travée : une fontaine de faïence de Rouen à décor de lambrequins bleus, un grand pavement à carreaux polychromes d'une belle ornementation de la fin du style Louis XIV. Au-dessous est une cheminée. Le tout en faïence de Rouen. Vitrine sous la fenêtre : céramique de Nevers. Vitrine de droite, Nevers également : un buste de Diane, bénitiers, vases de pharmacie, assiettes patriotiques de la Révolution. La vitrine de la cloison est consacrée à la céramique nivernaise à décor (bleu et blanc). A l'endroit où se termine la cloison est un ornement architectural (épi de toiture) en faïence peinte de fabrication normande (Calvados).

Galerie de gauche. L'entrée fait face à celle de la galerie de droite. La galerie est également divisée en deux par une cloison à vitrine qui la partage dans toute la longueur. L'ordre chronologique indique la visite en commençant par la droite et retour par la gauche. Neuf travées composent la droite. Première travée : faïence française et notamment faïence de Clermont-Ferrand. A droite, en entrant, une statue en faïence émaillée de blanc représentant saint Sébastien (fabrique de Nevers). Deuxième travée : céramique de Saint-Cloud et de Sceaux (vitrine de droite), faïence de Strasbourg et de Niderviller (vitrine de gauche). La belle céramique de Moustiers occupe deux vitrines de la cloison. Troisième travée : faïences de Lille et de Rennes. Cloison : faïences de Marseille. Quatrième travée : vitrine de la fenêtre, produits d'Alcora et de Manisès. Aux vitrines latérales, céramique de Hanovre, de Hongrie et de Bavière. Cloison :

pièces des fabriques d'Aprey, Niderviller et Strasbourg. Le « Delft » occupe deux vitrines de la cloison (avec quelques pièces de fabrique suédoise) et toute la cinquième travée (sauf la vitrine de la fenêtre qui est occupée par du « vieux sèvres ». (L'Italie, l'Espagne et l'Angleterre se partagent la sixième travée. A noter (fenêtre) les gracieuses figurines en pâte tendre de la fabrique de Capo di Monte (près de Naples), et les belles porcelaines de la manufacture nationale espagnole de Buen Retiro. Pour l'Angleterre, belles pièces de Chelsea. A la cloison, produits d'Alcora, de Séville et de Valence. Plus loin sont représentées les fabriques de Lunéville, d'Apt et la faïence Henri II ou d'Oiron. Le septième travée est toute française : elle est occupée par le Vincennes et le Sèvres (à la fenêtre : jolies figurines de biscuit). A la cloison : fabriques de Naples, fabriques d'Angleterre ; pâtes tendres de Saint-Cloud et de Chantilly. Huitième travée : porcelaine blanche chinoise ; vases réticulés et potiches décorées. Vitrines de la cloison : produits de céramique chinoise ; porcelaines à décor bleu, porcelaine à couverte craquelée. Dernière travée : céramique japonaise.

A gauche, avant de passer dans les salles du fond, réduction (en porcelaine) de la Tour de porcelaine de Nankin (2 mètres de haut).

Salle du fond : une tombe indienne en faïence émaillée bleu et blanc. Trois salles communiquent avec celle-ci. Celle du fond est occupée par la céramique orientale japonaise et chinoise. A droite, salle supplémentaire où sont placées des œuvres de provenances diverses. Aux côtés de la porte, à droite, un grand plat rond décoré dans le style italien par le contemporain Ulysse de Blois ; à gauche, un grand médaillon peint d'une tête de femme par le célèbre potier Th. Deck. Dans cette salle, faïences de style italien, céramique contemporaine de Limoges, porcelaines dures et tendres. Salle donnant à gauche dans la salle du fond (où est la tombe indienne) : vitrine à émaux peints et vitrine à verrerie.

Retour vers l'entrée. Cette partie de la galerie de gauche comprend des pièces de porcelaines européennes, spécialement françaises et allemandes. La partie la plus intéressante est dans les riches vitrines de la cloison. Dans les travées, notons, dans une armoire, des faïences fabriquées à Sèvres de 1855 à 1870. Plus loin de belles pièces en porcelaines de Saxe et de Berlin. Modèles en blanc de figurines, copies de tableaux sur porcelaine, copies d'une finesse incroyable produits d'un art hybride et faux dans lequel Sèvres n'a que trop donné pour la décoration. Plus loin, modèles de terre cuite, groupes, figurines, etc. Grande jardinière exécutée en 1882 sur la composition de Joseph Chéret, primé au concours de Sèvres. En reprenant par le fond pour étudier les riches vitrines de la cloison : le Saxe occupe deux vitrines. Puis viennent les porcelaines des manufactures de Berlin et de Vienne, celles de Paris et de Sèvres (vieux sèvres). Dans la dernière vitrine, bustes, pendules, figurines en biscuit. Parmi les bustes, celui de l'impératrice Joséphine.

En 1889, Sèvres a adopté une nouvelle marque dessinée par Levillain.

SEYMOUR. Sorte de fauteuil sans bois apparent, dans le genre du crapaud, mais avec siège très large et dossier incliné coupé à angles droits.

SGRAFFITE ou **SGRAFFITO**. Sorte d'enlevage par écorchure, par « égratignure » pratiqué sur une couche colorée foncée pour mettre à jour le blanc ou le ton clair du fond sur lequel la couche colorée foncée est appliquée. La décoration par sgraffite est employée dans la céramique et dans l'émaillerie peinte. Elle a évidemment lieu avant cuisson et vitrification.

On attribue à Duccio, de Sienne, l'invention du travail en *sgraffito* sur les marbres des pavements : dans les traits de gravure ainsi formés il insérait une substance noire, une sorte de mastic qui dessinait l'ornementation.

SHERATON. Célèbre ébéniste anglais. A publié en 1794 un ouvrage où sont rassemblés des modèles (deux volumes grand in-4°) : son but, comme il le dit lui-même, a été de donner les idées d'ensemble qui manquaient aux artistes de son temps, parmi lesquels chacun se cantonnait dans la production d'un objet spécial. Sheraton recherche en effet la beauté et l'expression des ensembles plus que celle du détail. Ce qu'il veut c'est le « géométrique », et c'est pour cela que son livre débute par un traité de géométrie. « Ce qui est fondé sur la géométrie et sur la science ne verra pas périr sa beauté », dit-il. Ce que les Anglais appellent style Sheraton est une transition entre notre style Louis XVI et le style Empire. Les meubles faits chez nous sous le Directoire représentent assez bien cette manière. Les satinés et l'acajou forment les fonds : les marqueteries de panneaux où l'ovale revient souvent sont de couleurs un peu tristes. Les pieds des meubles sont droits, quadrangulaires en coupe horizontale, s'atténuant dans la descente. Généralement ils se prolongent au delà du point où ils soutiennent le corps du meuble et y forment des montants. Le meuble doit un aspect de solidité à ce soin de bien marquer carrément et franchement les grandes lignes composantes des ensembles. Dans les cuivres ciselés et dorés dont Sheraton orne ses meubles, on remarque fréquemment des dessins de sortes de draperies . c'est comme une bande d'étoffe attachée par son bord supérieur et qui, étranglée de loin en loin et ramenée par un nœud, laisse pendre, entre ces points d'attaches, ses plis arrondis et frangés. L'ornementation de Sheraton est maigre en général.

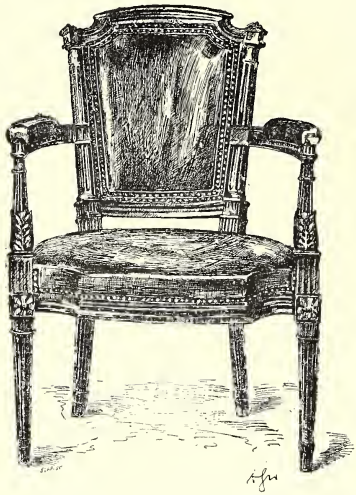


FIG. 477. — FAUTEUIL DE STYLE SHERATON

SIAMOISE. Étoffe soie et coton, ainsi nommée parce qu'elle date de la réception de l'ambassade siamoise par Louis XIV.

SIBÉRITE. Tourmaline rouge.

SICULO-ARABE (Art). Les Arabes occupèrent la Sicile pendant près de 300 ans, du IXe au XIe siècle. Ils y construisirent de nombreux édifices (le Palais de la Ziza à Palerme) et y importèrent leur industrie. On leur attribue, sous le nom de siculo-arabes ou siculo-mauresques, certaines faïences mordorées à reflets métalliques. Le Musée de Cluny (nos 2786 et suivants) possède de cette fabrication des spécimens où l'on sent une influence persane.

SICULO-NORMAND (Art). Les Arabes furent chassés de Sicile par les Normands

(1090). Palerme, Cefalu, Montreale et Messine ont conservé les restes de cet art. La Martonara et surtout la chapelle Palatine sont ornées de belles mosaïques à nombreux personnages. Les mosaïques du Dôme de Montreale sont des œuvres où le style byzantin est mêlé d'influences latines. Dans les mosaïques de la cathédrale figurent 110 personnages isolés, 134 groupes (parfois à nombreux personnages) et 138 médaillons.

SIÈCLE. *Voir* Trecento pour le xive siècle, Quattrocento pour le xve siècle, Louis xii pour la fin du xve et le début du xvie, Renaissance pour le xvie siècle, Louis xiii, Louis xiv pour le xviie, Régence, Louis xv, Louis xvi, Révolution pour le xviiie siècle et Époques.

SIÈGE. *Voir* Canapé, Fauteuil, Banc, Bahut, Chaire, Stalle, Bergère, Bout de Pied, Caquetoire, Causeuse, Chauffeuse, Confortable, Crapaud, Divan, Dormeuse, Fumeuse, Gondole, Seymour, Prie-Dieu, Tabouret, Placet, Vis-a-Vis.

SIENNE. Ville de Toscane (Italie). Au Dôme, beau pavement avec *sgraffito* par Duccio, tabernacle de bronze par Lorenzo di Pietro, les vitraux par Pastorino, la chaire par Nicolas de Pise : sculptures et bas-reliefs de Donatello, Ghiberti, Pollajuolo. A la bibliothèque du Dôme, célèbres manuscrits à miniatures par Liberale de Vérone.

SIENNE (Ouvrage de). Nom de la mosaïque de pierres dures à cause de l'invention de Duccio et de Matteo di Giovanni. (*Voir* Sgraffite.)

SIGILLÉ. Marqué d'un cachet (*sigillum* en latin).

SIGILLOGRAPHIE. Science qui déchiffre et classe les sceaux.

SIGLES. Initiales d'un mot employées comme signes de ce mot (monnaies, médailles). C pour Caius. (*Voir* article Lettres.)

SIGNATURE. La signature peut être en toutes lettres ou être abrégée jusqu'à l'initiale ou au monogramme. (*Voir* ce mot.) Elle consiste parfois en un emblème. Certaines signatures sont des dessins formant calembour, une sorte de rébus : par exemple, la marque d'un tapissier du xvie siècle, qui s'appelant Jean Rost, représente un morceau de viande à la broche (un rôti, un *rôt*). Les orfèvres avaient pour signature un poinçon (*Voir* ce mot); les ébénistes employaient une estampille, marque frappée à chaud sur le bois. (*Voir* fig. 441.)

SIGNES DU ZODIAQUE. *Voir* Zodiaque.

SIGNET. Ruban pour marquer la page dans un livre. Se prononce sinê.

SIGUERRE (Jehan). Orfèvre, à Rouen, dans la première moitié du xvie siècle. On cite de lui, en collaboration avec Jacques Levasseur, orfèvre de Chartres, l'exécution d'une châsse de très grandes dimensions avec figures en ronde bosse, pour renfermer les reliques de saint Piat. Mais cette grande pièce d'orfèvrerie, commandée en 1521 par le chapitre de la cathédrale de Chartres, fut fondue, avant même d'être terminée, pour venir en aide aux finances de l'État, en 1562.

SILBER (Jonas). Orfèvre de Nuremberg, au xvie siècle. Représenté à la Kunst-Kammer de Berlin par une belle coupe datée de 1589.

SILENCE. Figure allégorique fréquente dans l'ornementation des meubles de Riesener. (*Voir* ce mot.)

SILÈNE. Dieu de la mythologie païenne, père nourricier de Bacchus. Silène est représenté comme un vieillard pansu et indolent couronné de lierre, à nez camard, le plus souvent monté sur un âne.

SILEX. *Voir* Pierre (Age de).

SILEX (Armes a). Vers l'extrême fin du xviie siècle seulement, le mousquet à mèche céda définitivement la place au fusil à silex, bien que l'emploi de la pierre à feu soit de

beaucoup antérieur. La platine a rouet date du commencement du XVIe siècle ; vers 1630, le rouet fut remplacé par le *chien* qui tenait la pierre à feu dans ses mâchoires : la détente, en abattant le chien contre la *batterie* (mobile) en acier, produisait l'étincelle.

SILHOUETTE. Dessin noir sur blanc donnant l'*ombre chinoise* de l'objet reproduit Ce mot vient du nom d'Étienne de Silhouette, propriétaire du château de Bry-sur-Marne

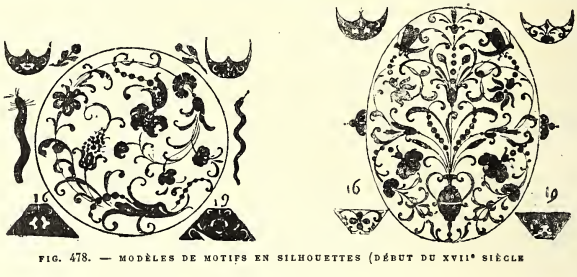


FIG. 478. — MODÈLES DE MOTIFS EN SILHOUETTES (DÉBUT DU XVIIe SIÈCLE

(milieu du XVIIIe siècle). Il se distrayait à tracer sur les murs de son habitation des profils et des ombres chinoises. — On a donné le nom de « motifs en silhouettes » à des modèles d'ornements en rinceaux très découpés et très fournis pour nielles, etc. (bijouterie).

SILVESTRI (Benedetto). Abbé, miniaturiste florentin du XVe siècle. Dans les archives du Dôme de Florence il est mentionné comme auteur de l'ornementation de deux graduels dont il fut chargé en 1457.

SILVESTRO (Dom). Miniaturiste italien du XIVe siècle. Cité par Vasari pour ses remarquables miniatures et lettres ornées.

SILVESTRO ou **SYLVESTER.** Mosaïste vénitien du XVe siècle. Auteur des mosaïques de *Saint Antoine* abbé et de *Saint Vincent Ferrier*, datées de 1458, à Saint-Marc.

SIMILOR. Métal composé de zinc et de cuivre.

SIMON (Jehan). Peintre-verrier français du XVe siècle.

SIMON (de Lille). Orfèvre français du XIVe siècle. Figure au nombre des orfèvres de Paris qui furent chargés de faire l'estimation des joyaux laissés par la reine Clémence de Hongrie, veuve de Louis le Hutin, en 1328.

SIMON (Henri). Graveur sur pierres fines (1752-1834). Son fils (Amable-Henri), connu sous le nom de Simon fils, est l'auteur d'intailles, portraits de princes, qui sont à la Bibliothèque nationale, sous les nos 2519 et suivants.

SIMONE (Dom). Moine miniaturiste au XVe siècle. Auteur des miniatures d'un antiphonaire conservé dans l'église Santa-Croce de Florence.

SIMONE. Céramiste italien du XVIe siècle.

SIMONE. Orfèvre florentin du XIVe siècle. Signalé pour avoir gravé sur cuivre, en 1378, le grand sceau de la République.

SIMONNET-LEBEC. Orfèvre français du XIVe siècle. Orfèvre de Charles VI.

SINCENY (Aisne). Centre de céramique fondé au commencement du XVIIIe siècle, par M. de Fayard, seigneur de Sinceny. Certaines faïences de cette fabrique sont difficiles à distinguer de celles de Rouen. Le Musée de Sèvres possède de nombreuses pièces. On y trouve souvent la marque S. Au Musée de Cluny, une assiette sous le

nº 3808. L'imitation du style rouennais et des chinoiseries domine peu dans la première période où sont ordinaires les bordures en camaïeu bleu. Les changements de style furent fréquents : ce qui s'explique par l'appel d'artistes de Rouen et plus tard de Strasbourg. Pierre Pellevé, le premier directeur, s'adressa à divers décorateurs et potiers normands ou nivernais. C'est ainsi que Pierre et Antoine Chapelle, Claude Borne vinrent travailler à Sinceny. Vers 1775, on imita le style et la décoration des faïences de Strasbourg, sous la direction de Chambon. De beaux rouges, des décors de fleurs et de chinoiseries (scènes à personnages) caractérisent cette époque. Parmi les décorateurs on cite Gabriel Morin de Nevers, qui importa à Sinceny le genre des faïences populaires nivernaises.

SINDON. Nom du linceul du Christ.

SINGE. Fréquent dans la décoration. Bérain lui avait donné déjà une place dans ses arabesques (*Voir* fig. 280) à la fin du style Louis XIV ; mais c'est sous la Régence, vers 1720, que la décoration prodigue ces animaux dans le décor des panneaux et des meubles. Les ornemanistes se plaisent à composer des allégories grotesques où les singes sont représentés adonnés aux occupations ordinaires de la vie humaine. (Huet.)

SINOPLE. Synonyme de vert (dans le blason).

SIRIES (Louis). Orfèvre du roi Louis XV, s'est fait une grande réputation dans l'art de graver les pierres fines; il faisait tenir dans un espace restreint un grand nombre de figures. Au cabinet du château royal (de Vienne) est une vitrine pleine de ses œuvres.

SIRLET (Flavius). Graveur sur pierres fines, établi à Rome où il mourut (1737). Son chef-d'œuvre était un Laocoon sur une améthyste. On vantait aussi ses portraits, notamment celui du peintre Maratte.

SMALT ou **SMALTE.** Cube de verre coloré employé dans le travail de la mosaïque.

SMYRNE (Tapis de). Nom que l'on donne aux tapis de pied fabriqués surtout en Anatolie, à Gheurdes, Koula et Ouschak. Cette dernière ville a la spécialité des tapis haute laine de grandes dimensions. A Koula se font les sedjedis. (*Voir* ce mot.) Le style de la décoration est, en somme, le style persan.

SOCLE. Sorte de support de forme simple et cubique sur lequel reposent la base d'une colonne, le piédouche d'un buste, etc. On donne souvent le nom de socle à la partie inférieure du piédestal. (*Voir* ce mot).

SOFA. Sorte de canapé entièrement recouvert d'étoffe et dont le dossier courbé se termine par les accoudoirs qui continuent sa courbe.

SOFFITE (de l'italien *soffito*, plafond). Se dit de toute surface suspendue, vue en dessous. Le dessous du larmier, de l'architrave, du plafond, de l'archivolte sont des soffites : le soffite de l'archivolte prend le nom d'intrados. On appelle plus spécialement soffites les champs, les caissons des plafonds où les nervures et les moulures saillantes forment des compartiments.

SOIE. Matière filamenteuse produite par le ver à soie. Selon ses divers états, la soie prend différents noms. La grège est telle qu'elle est lorqu'on l'ôte du cocon. La bourre de soie, le fleuret et la filoselle sont les produits des déchets de la soie travaillée. La soie ouvrée est celle où chaque fil est composé de plusieurs brins : elle est dite trame-soie quand les bouts sont tordus ensemble, et organsin quand les bouts ont été tordus isolément avant d'être tordus ensemble.

Le travail de la soie et la soie elle-même ont une origine tout orientale. Le mot

même de *sericum* sous lequel les Romains la désignèrent était le nom de la région asiatique qui s'étendait au delà du Gange. Des légendes entourent l'invention du travail de la soie. Les Chinois l'attribuent à l'impératrice Loui-Tsé qui, en 2698 avant l'ère chrétienne, aurait dévoilé aux hommes l'art de filer et de tisser la soie. En reconnaissance de ce service, l'impératrice fut divinisée sous le nom d' « Esprit des mûriers et des vers à soie ». L'art de façonner la soie, selon les légendes grecques, serait dû à une femme de l'île de Cos, du nom de Pamphilie. Les Égyptiens ont connu cette industrie, et dans des tombeaux on a retrouvé des lambeaux de soie, fragments d'ornements de momies. Chez les Romains (qui ne la connurent que comme produit importé et fort tard) la soie atteignait des prix considérables. Suétone mentionne comme un raffinement de luxe les costumes de soie de Caligula « qui paraissait en public avec des robes de soie, des parures de femmes ». La soie fut en effet interdite aux hommes. Sous Tibère, une loi fut portée qui interdisait la soie aux hommes, comme une « parure dégradante ». Héliogabale porta le premier un costume tout en soie. L'empereur Aurélien refusa à sa femme un costume de soie à cause du prix. Les courtisanes se revêtaient de robes transparentes en mousseline de soie mêlée de lin : ces vêtements étaient appelés « tissus de Cos » en raison du lieu de fabrication. Les Romains ignoraient l'origine du produit et l'attribuaient à une sorte de duvet végétal, comme on peut le voir dans les poètes qui parlent de la soie.

FIG. 479.
SOIERIE LYONNAISE (XVIIIe SIÈCLE)

C'est seulement en 555 après Jésus-Christ que les premiers œufs de vers à soie furent rapportés de Chine par deux moines nestoriens qui les avaient cachés dans des cannes de bambou. L'empereur Justinien contribua par sa protection au développement de cette industrie nouvelle, qui prit un grand essor. Des magnaneries s'établirent à Athènes, à Thèbes, à Corinthe. La presqu'île grecque quitta son nom de Péloponèse pour celui de Morée à cause de ses nombreux mûriers.

C'est par la Grèce que l'industrie se propagea dans le reste de l'Europe. En 1130, à la suite d'expéditions militaires contre la péninsule hellénique et notamment contre Athènes et Corinthe, Roger, roi de Sicile, ramena des artisans qui implantèrent en Sicile des manufactures et des ateliers. Palerme devint un centre de soieries. Est-ce par leurs rapports avec la Sicile et par l'intermédiaire des Baléares, ou bien par les Arabes que l'Espagne apprit l'art nouveau? Toujours est-il que de nombreuses fabriques existaient à Grenade, à Tolède, à Séville et à Valence dès le XIIe siècle. Les soieries espagnoles furent longtemps renommées.

De la Sicile, l'art de la soie passa en Italie et de là en Provence. Venise, Gênes, Lucques, Florence, Bologne étaient des centres célèbres au moyen âge, et nous verrons Bologne tenir le premier rang pendant longtemps dans cette fabrication, assez

longtemps pour que, au XVIIe siècle, Colbert s'adresse au Bolonais Benay pour venir installer et diriger en France les manufactures établies par l'infatigable ministre. Soieries bolonaises, soieries piémontaises sont les plus estimées dès la fin du moyen âge. La France voit s'établir à Avignon les premières manufactures fondées et protégées par les papes. C'est de là que rayonnera et se propagera en Provence l'art nouveau. Les rapports avec l'Italie avaient permis aux seigneurs français d'apprécier la richesse de ces beaux tissus brillants où les gentilshommes italiens taillaient leurs costumes. En 1470, Louis XI établit à Tours des ouvriers italiens.

En 1480, le roi fera venir encore des artisans grecs et italiens pour fabriquer des étoffes d'or, d'argent et de soie. Tous les artisans de ces manufactures étaient exempts de droits, taxes et impôts. Guillaume Briçonnet fut mis à leur tête.

La fabrique de Tours sera longtemps célèbre, aussi célèbre que celle de Lyon. Mais la soie est encore un luxe. Au XVIe siècle, on citera Henri II comme ayant innové l'usage des bas de soie à un bal de la cour. La mode vient vite des chemises de soie et des chapeaux de soie. L'ambassadeur vénitien Marino Cavalli écrit, en 1546, que la France fait un très important commerce de soieries. En 1564, Nîmes voit, dans ses environs, se planter une pépinière de mûriers. C'est à Trancat, propriétaire de cette pépinière, qu'Olivier de Serres, l'illustre agronome, s'adressera pour les plants des 20,000 mûriers que, d'après les ordres du roi, il plantera dans le jardin des Tuileries. Le même Olivier de Serres publie en 1599 son livre de la *Cueillette de la soie*, qu'il dédie à la municipalité parisienne. Henri IV encouragea par de nombreuses mesures (commissaires spéciaux, etc.) ces essais qui avaient déjà donné de beaux résultats à Tours, à Orléans et à Lyon.

FIG. 480.
SOIERIE LYONNAISE (XVIIIe SIÈCLE).

Le XVIIe siècle, au début, sous Louis XIII, voit 25,000 ouvriers en soieries travailler dans les ateliers de Tours. Colbert donne des primes pour chaque pied de mûrier planté. C'est lui qui appelle le Bolonais Benay. Les frères Mascany contribuent surtout à développer l'industrie lyonnaise, bientôt sans rivale. La funeste révocation de l'édit de Nantes (1685) est un désastre pour la soierie française. Tours perd presque tous les ouvriers qui travaillaient à ses 40,000 métiers. Il y a comme un temps d'arrêt et la fabrication ne reprendra que vers 1763. Depuis lors (sauf une interruption pendant la période révolutionnaire), Lyon tient la tête pour ses merveilleuses soieries. La niaiserie de la mode, la recherche du luxe à bon marché ont porté des coups terribles à cette belle industrie française restée sans rivale. (*Voir* DAMAS, BROCART, BROCATELLE, SATIN, etc.)

SOIE. Prolongement de la lame (sabre, couteau, etc.) qui pénètre dans le manche et se rive au bout de ce dernier.

SOL. Champ de l'écu (blason).

SOLEIL. Ostensoir en forme de soleil où, entre deux plaques de cristal, est posée l'hostie. (*Voir* Ostensoir.)

SOLEIL. Emblème de Louis XIV.

SOLERET. Partie de l'armure. Chaussure formée de lamelles de fer.

SOLINGEN. Le plus important centre actuel de coutellerie en Allemagne. (*Voir* le mot Olinde.)

SOLDANI (Maximilien). Orfèvre florentin du xviie siècle.

SOLIERS (Pierre de). Miniaturiste français du xive siècle.

SOLIS (Virgilius). Célèbre ornemaniste allemand, de Nuremberg (1514-1562). A laissé de nombreux modèles d'orfèvrerie, gobelets, aiguières, hanaps, gaines, armoiries, pendeloques, nielles, encadrements, cartouches, panneaux grotesques, frises. Il signe V S ou d'un V dont un jambage traverse un S. Une grande variété d'imagination règne dans son ornementation très fouillée, très détaillée, très découpée, mais sans complication exagérée. Dans les lanières et les cuirs qui se retroussent en ourlets sur les bords de ses cartouches, il semble qu'il dessine surtout pour le fer forgé tant ses découpures sont aérées et sévères en même temps. Il se plaît à interrompre la bande de ses lanières par quelque renflement évidé au centre ou par quelque petite bande transversale obliquant en sens contraire et se terminant par deux enroulements.

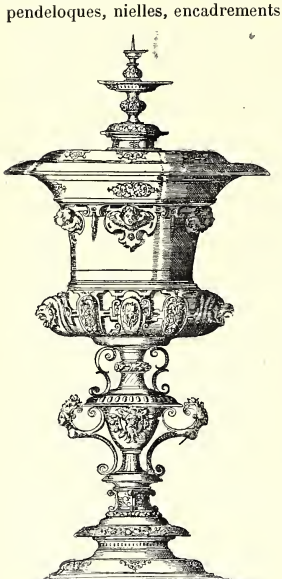


Fig. 481. — Modèle de ciboire, par V. Solis

SOLTERIGHI (Stefano). Orfèvre italien du xve siècle. Cité par Benvenuto Cellini.

SOMME DE. Synonyme de « surmonté de » (blason).

SOMMIER. Pierre qui reçoit la retombée d'une voûte (architecture); bande formant traverse au bas d'une grille (serrurerie).

SOMNO. Petite table, sorte de guéridon-armoire placé près du lit.

SOMPTUAIRES (Lois). Les lois somptuaires (contre le luxe) furent nombreuses à Rome. Les lois Orchia, Antia, Licinia, Didia, Œmilia, etc., limitèrent la dépense et le luxe des repas. La loi Licinia défendait que l'on servît à un repas plus de trois livres de viande fraîche avec une livre de viande salée. Parmi les lois somptuaires contre le luxe de la toilette et des bijoux, la plus célèbre est la loi Oppia, qui interdisait aux femmes l'usage des voitures dans Rome et le port de bijoux d'or dépassant un certain poids déterminé. Sous l'Empire même, sous Tibère, des lois somptuaires furent proposées. « L'ancien consul Hatérius et l'ancien préteur Octavius Fronto s'élevèrent avec indignation contre le luxe. La vaisselle d'or fut chassée des tables, la soie interdite aux hommes comme une parure dégradante. Fronto alla jusqu'à demander qu'on déterminât ce que chacun pourrait avoir d'argenterie et de meubles... » Tibère opposa à ces déclamations les paroles de la raison, et la proposition fut rejetée. (Tacite, Ann. II, 33.)

La France est peut-être le pays où les lois somptuaires ont été le plus nombreuses. On voit des rois émettre jusqu'à quatre édits sur la question. D'ailleurs, Charles VII dans son ordonnance de 1437 en donne ainsi la cause : « De toutes les nations de la terre habitable, il n'en est point de si defformée, variable, outrageuse, excessive, inconstante en vêtements et habits que la nation française ». En 817 Louis Ier interdit aux évêques tout habillement qui sentait la « mondanité ». Un capitulaire de 808 avait limité la dépense du vêtement : « La robe de dessus, fourrée de martre ou de loutre, ne doit pas dépasser le prix de trente sous, et si elle est fourrée de peau de chat, dix sous. » Louis le Débonnaire interdit les robes de soie, les ornements d'or. En 1224, en 1283, nouvelles prohibitions. L'ordonnance de 1293 est curieuse par les minuties auxquelles elle descend. « Au grand manger (souper), il y aura deux mets et un potage au lard sans fraude » ; « nulle damoiselle, si elle n'est châtelaine ou dame de 2,000 livres de terre, n'aura plus d'une robe par an ». Le prix que pourrait mettre le comte, le baron, le bourgeois à l'aune d'étoffe de leurs vêtements est fixé par le roi. Philippe le Bel défend aux orfèvres de fabriquer aucune vaisselle d'or ou d'argent, sauf sur la commande de ceux qui justifieront de 6,000 livres tournois (plus de cent mille francs en valeur actuelle). Les possesseurs de vaisselle d'or ou d'argent déjà faite devaient la porter à la fonte, s'ils ne justifiaient pas d'une fortune suffisante. Prohibitions des voitures, des fourrures, des pierres précieuses pour les bourgeois. En 1310, ordre à tous sans exception de porter la moitié de leur vaisselle de métal précieux à la monnaie. En 1313, ordre de porter la moitié de ce qu'on a gardé. Défense des vêtements de drap d'or et d'argent, sauf pour les nobles. Défense de vendre étoffes précieuses à autres que princes, grands seigneurs et ecclésiastiques (1437). On va jusqu'à « édicter » des patrons d'habillement selon le rang.

En 1506, ordonnance (révoquée en 1510) défendant la fabrication d'aucune grosse pièce de vaisselle d'or ou d'argent. Édit de 1521 : ordre de porter l'argenterie à la Monnaie pour la fonte. Même année : de nombreuse pièces d'orfèvrerie ornant les autels sont fondues malgré les protestations du clergé. En 1547, édit de Henri II restreignant aux princes l'usage des étoffes d'argent : les seigneurs ne pourront s'en parer que pour les fêtes et les tournois. Un deuxième édit du même roi prohibe les costumes soie sur soie ; la laine doit fournir les fonds. Aux états généraux de 1561, les cahiers de la noblesse demandent que l'on fasse « défense sous peine de 500 livres d'amende à tout anobli, jusqu'à la quatrième génération, de porter bonnet, souliers, ceinture et fourreau d'épée de velours ou aucun ornement d'or à son chapeau, ainsi qu'à sa femme de s'intituler demoiselle, ni de porter robe de velours ou bordure d'or à son chapeau ».

Henri IV n'est pas plus avare d'ordonnances que ses prédécesseurs. La loi somptuaire de 1604 défend l'or et l'argent dans le vêtement à tous les sujets du royaume, sauf aux filous et aux filles de joie « en qui (ainsi s'exprime l'édit) nous ne prenons pas assez d'intérêt pour leur faire l'honneur de donner attention à leur mise ». Les édits de 1629 et 1636 sous Louis XIII régirent surtout le costume. Louis XIV édicte cinq ordonnances sur la matière. A l'article Fontes nous donnons le détail de celles qui concernent l'orfèvrerie.

SORRENTO. Bois d'ébénisterie d'un ton gris cendré.

SOSUS. Célèbre mosaïste grec établi en Italie et dont le nom a été conservé par Pline l'Ancien (H. N. XXXVI) : « Sosus fit à Bergame dans une maison appelée depuis » asarotos oicos », c'est à dire la « maison non balayée », une mosaïque représentant

les débris du repas qu'on a coutume d'enlever avec le balai. On y voit aussi une colombe qui boit et dont la tête est réfléchie par l'eau : d'autres colombes lissent leurs plumes sur les bords d'un canthare. » Le choix même du sujet indique la recherche de réalisme qui inspirait Sosus. La célèbre mosaïque antique qui est au Capitole (Rome) et à laquelle on a donné le nom de « colombes de Pline » n'est probablement qu'une copie d'un des épisodes de la mosaïque de Sosus. Au Musée Saint-Jean de Latran est un autre fragment de mosaïque, une bordure où sont figurés des restes de repas : on a pensé que c'était aussi une reproduction de la bordure de l'artiste grec.

FIG. 482.
SOUFFLET (BOIS SCULPTÉ) DU XVIe SIÈCLE

SOUAGE. *Voir* SUAGE.

SOUBASSEMENT. Bande plate dressée verticalement et faisant une saillie uniforme tout le long du bas d'une surface, d'un piédestal, d'un meuble, etc.

SOUCOUPE. Petit plat le plus souvent circulaire reposant sur un ourlet circulaire, Au XVIIe siècle, on offrait le verre sur une soucoupe. Andrée : « Nous ne savons tous deux, madame, ce que c'est qu'une soucoupe. » — La comtesse : « Apprenez que c'est une assiette sur laquelle on met le verre. » (Molière, *Comtesse d'Escarbagnas*, sc. VIII). Actuellement la soucoupe accompagne la tasse. Les noms des parties sont les mêmes que pour l'assiette, sauf le talus qui n'existe pas dans la soucoupe. Musée du Louvre, série D, n°s 640, 641, 642, 680, etc., soucoupes en émail peint de Nicolas et de Jacques II Laudin.

SOUFFLAGE. *Voir* VERRERIE.

SOUFFLE (PAPIER). S'est dit autrefois des papiers veloutés formés par un soufflage de hachures de laine sur le papier préalablement passé à la colle.

SOUFFLET Les parties du soufflet sont les ais ou flasques terminés par les manches appelés queues. La peau (quartier) réunit les ais. La soupape s'appelle âme et le tuyau par où le souffle s'échappe est la tuyère.

Une légende attribue au Scythe Anacharsis (VIe siècle avant J.-C.) l'invention de cet ustensile qui chez les anciens affectait la même forme que de nos jours : Homère, de beaucoup antérieur à Anacharsis, mentionne pourtant le soufflet. Les documents ne permettent pas de préciser la décoration des soufflets antiques qui, d'ailleurs, n'étaient

employés que dans les cuisines ou les forges (les anciens ayant ignoré l'usage des cheminées d'appartement). Au moyen âge, les matières employées ainsi que la décoration étaient luxueuses. Les inventaires du XIVe siècle parlent (en les désignant sous le nom de buffets) de soufflets d'or ou d'argent avec émaux et pierreries. Au XVIe siècle, les soufflets furent de grandes dimensions. On les orna de sculptures, de dorures, d'armoiries, de personnages fantastiques. Les sujets sont de la fantaisie la plus variée, mais on remarque le plus souvent une figure sculptée au bas et mordant la tuyère (en forme de gueulard). Cette figure terminale représente souvent le dieu Eole, dieu du vent. Musée de Cluny, nos 1644, 1645, soufflets. Voir au Louvre, collections Sauvageot et Davillier. Après les sculptures, les incrustations dominèrent dans l'ornementation, surtout au XVIIe siècle (nacres, cuivres, verroteries). Au XVIIIe, c'est surtout la marqueterie. La décoration suit l'évolution des styles.

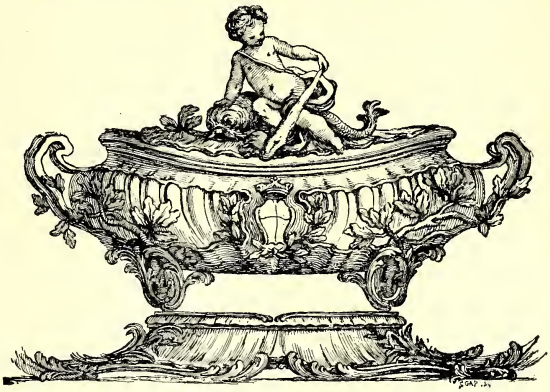


FIG. 483. — SOUPIÈRE, PAR PIERRE GERMAIN (XVIIIe SIÈCLE)

SOUFFLURES. Bulles d'air dans le verre, l'émail, la fonte, le plomb.

SOULIER. *Voir* CHAUSSURE.

SOUPIÈRE. Les parties de la soupière sont : 1° la panse portée sur le pied et avec deux anses qui prennent le nom d'oreilles quand elles sont plates et non évidées; 2° le couvercle terminé par un bouton ou fruitelet. La fabrication des soupières appartient à la céramique et à l'orfèvrerie. C'est surtout le style Louis XV que recherche le goût actuel : l'orfèvre Pierre Germain a laissé de beaux modèles. Les belles soupières du style Régence ont quelque chose de plus majestueux et de plus sévère aussi. Quant au Louis XVI les pièces en ce genre y sont d'un aspect froid et un peu nu.

FIG. 484
SOUPIÈRE, PAR PIERRE GERMAIN (XVIIIe SIÈCLE)

SOUS-GARDE. Ensemble des parties qui composent la détente, sa platine et sa protection sous la crosse du fusil.

SOUS-PIED. Ancien synonyme de marchepied et de tabouret.

SOUTACHE. Galon étroit, tressé qu'on applique et qu'on coud sur un tissu pour yformer des ornements plus ou moins compliqués. Le mot et la chose ont une origine hongroise.

SOUTH KENSINGTON MUSEUM. Musée d'art décoratif de Londres, le mieux organisé et le plus riche des musées du monde.

On est étonné en entrant au South Kensington Museum de voir combien tout luxe inutile d'installation en a été banni. Si l'on passe Exhibition Road pour entrer au Musée des Indes, on a devant soi une horrible entrée de baraquement couleur lie de vin, avec un écriteau de bois qui s'avance en l'air, portant les mots : « Entrée du Musée. »

On s'engage dans un corridor étroit, qui a pour parquet d'humbles planches non jointes : on passe là-dessus avec un tremblement de tremplin. Les Anglais sont pratiques : ils ne vont pas dans leurs musées pour examiner des pierres, des colonnes et des lambris. Puisse leur exemple nous être utile lorsque l'on construira la galerie des Arts décoratifs.

Le musée est relativement récent. A la suite de l'Exposition qui eut lieu à Londres en 1851, les Anglais songèrent à utiliser l'excédent des recettes à quelque fondation qui *continuât*, pour ainsi dire, l'Exposition elle-même. Le triomphe de la section française les inquiétait. C'est au centre de Londres que fut d'abord installé l'embryon de ce qui devait plus tard être le South Kensington. La situation actuelle, dans le sud-ouest de la ville, est meilleure : destinée à l'enseignement des ouvriers et des artisans, la galerie est mieux à sa place en se rapprochant des faubourgs. Mais avantager un côté de la ville, c'était s'éloigner des autres. C'est à cet inconvénient qu'on a obvié par la création d'une succursale dans le nord-est.

Le South Kensington proprement dit s'ouvrit au public le 22 juin 1857. Il se compose d'un étage et d'un rez-de-chaussée. Onze salles forment le rez-de-chaussée, dix-sept le premier étage.

Le 25 juin 1872 s'ouvrait la succursale dont nous avons parlé plus haut . le South Kensington était dans le sud-ouest, la Bethnal Green Branch lui correspondit dans le nord-est, de l'autre côté de la Cité. Le quartier de Bethnal Green, qui donne son nom à la galerie, est un milieu d'ouvriers et de fabriques. La Bethnal Green Branch, elle aussi, est installée dans une construction très simple. Le bâtiment se compose d'une grande salle centrale construite en fer et entourée par la ceinture d'une double galerie.

Museum et succursale ne sont pas, comme ailleurs, des cimetières où dorment l'histoire des arts anciens et les chefs-d'œuvre des maîtres qui ne sont plus. C'est le centre de toute une organisation, de tout un système d'enseignement et de propagande. Outre les collections composées de plus de 20,000 objets, nous y trouvons une galerie de peinture, une bibliothèque spéciale riche de plus de 60,000 volumes, 25,000 dessins, près de 100,000 estampes, environ 60,000 photographies. Une école d'art est, en outre, adjointe au musée, ou — ce qu'il serait plus juste de dire — le musée dépend d'une école d'art.

Les objets exposés proviennent :

1° D'achats;

2° De legs;

3° De prêts temporaires.

Le budget de la galerie — budget qui est de 7,500,000 francs — permet de nombreuses acquisitions. Il n'est pas un fonctionnaire anglais qui, à un moment donné, ne soit susceptible de représenter les intérêts du musée à l'étranger. Les consuls sont autorisés, dans les cas urgents, à agir au nom du Kensington et à acheter pour lui les œuvres qui le méritent et qu'il ne faut pas laisser échapper. Ces achats sont souvent de véritables sièges, des conquêtes : toutes les habiletés de la diplomatie la plus fine y sont employées. Rien n'est curieux comme la série de conventions grâce à laquelle, après l'Exposition de Philadelphie, on a ainsi acquis une superbe collection de céramique japonaise.

Les legs faits au musée sont également nombreux. Nous citerons notamment celui de M. John Jones, mort en 1882. Ce riche collectionneur a légué *for the benefit of the nation* les merveilles rassemblées dans son hôtel de Piccadilly. Sans avoir la valeur des trésors que possède sir Richard Wallace à Hertford House, la donation John Jones représente à peu près six millions en vases de Sèvres ou de Chine, horloges, ivoires, cristaux, bronzes, marbres, émaux, ébénisterie d'ameublement.

Les prêts, qui viennent en troisième lieu, sont une des institutions les plus utiles du musée : les collectionneurs transportent pour un temps leurs collections sous les yeux du public dans les galeries. Les artistes, les ouvriers en tirent un profit considérable pour leur enseignement. Il y aurait grande injustice à ne pas constater les complaisances généreuses que depuis plusieurs années on a toujours rencontrées chez nos collectionneurs français en s'adressant à eux soit au nom de la bienfaisance, soit au nom de l'intérêt des arts décoratifs. Nous pouvons conclure qu'on aurait tort de croire que la jalousie des *curieux* et des amateurs rende difficiles ces exhibitions. Les collections prêtées, « *loan collections* », sont un des attraits les plus puissants du Kensington. Pourquoi n'en serait-il pas de même chez nous, une fois notre Musée créé? C'est grâce à cet usage heureux que, il y a quelques années, la collection Richard Wallace a été exposée aux yeux du public à la succursale de Bethnal Green, qui semble plus particulièrement le local de ces exhibitions temporaires.

Outres les objets originaux, le musée contient des reproductions des chefs-d'œuvre qui sont dans les galeries des provinces et du continent. La galvanoplastie a été d'un grand secours.

C'est ainsi que M. Elkington, « électrotypiste » du Kensington, a pu enrichir les vitrines de reproductions d'œuvres appartenant aux corporations, aux collèges et aux particuliers. Les corporations de Londres et de province — il y en a environ quatre-vingts à Londres — ont ouvert les trésors qui ornent leurs Halls, aussi bien les barbiers-chirurgiens que les merciers, qui remontent au XIVe siècle. Les collèges d'Oxford, de Cambridge, de Dublin ont suivi l'exemple. Les collections royales de Windsor et de la Tour de Londres ont été mises à contribution. Ces reproductions ont permis d'avoir une série chronologique complète des diverses phases de l'orfèvrerie et de l'argenterie, ce à quoi on n'aurait pu prétendre si l'on s'était astreint à n'ouvrir la porte qu'aux originaux. Il en est de ces derniers qui sont la propriété du musée et qu'on a cependant reproduits : c'est une ressource pour les prêts faits aux exhibitions des écoles d'art en province, prêts dont nous parlerons plus loin.

La reproduction galvanoplastique ne serait pas absolument une nouveauté chez nous. On peut voir au Musée de Cluny vingt-neuf reproductions de ce genre : ces copies du trésor d'Hildesheim sont entrées au palais des Thermes en 1871; on les doit à l'habileté et à la générosité de MM. Christofle et Bouilhet. Rappelons en outre que les plâtres moulés qui sont à l'Ecole des beaux-arts (salle du Jugement-Dernier) proviennent en grande partie d'un don fait par le Musée anglais à la suite de l'Exposition de 1867. Ce généreux cadeau a été le noyau primitif de la collection actuelle.

Le Musée a des jours payants et des jours d'entrée libre. Il ne ferme qu'à 10 heures du soir, mesure très utile pour les artisans, occupés dans le jour. On peut s'abonner pour les entrées payantes, et l'entrée coûte par jour un peu plus d'un sou.

Le Kensington est le centre d'un rayonnement de propagande entre les musées et les plus humbles Écoles de dessin.

Nous avons vu que le Musée profitait des *loan collections*, prêts temporaires qui enrichissaient les galeries. Le Kensington n'est pas qu'emprunteur; il prête, et tout un chapitre de son règlement officiel est consacré à la « circulation des objets d'art et des livres ». Toute École d'art qui a le projet de faire une exposition s'adresse au Musée central.

Celui-ci possède des séries toutes montées dans des vitrines, il les expédie aux frais du demandeur : les frais de retour sont à sa charge. Le Musée *contribue* simplement et entend que l'on profite de l'occasion pour rassembler tout ce qui dans la localité peut présenter un intérêt quelconque au point de vue de l'art décoratif. Ce n'est pas une exhibition pour promeneurs et curieux : s'il prête, c'est à condition que l'on n'oubliera pas que le public « ouvriers et artisans » est celui à qui l'on s'adresse. Pour cela, l'exposition restera ouverte le soir. Tout est prévu, noté, organisé dans cette réglementation de la circulation des objets d'art et des livres.

Les objets exposés dans le South Kensington Museum portent une étiquette explicative qui contient trois explications :

1° L'origine de l'objet;

2° L'auteur, s'il est connu;

8° Le nom du propriétaire (si c'est un prêt), le prix d'achat (si l'objet appartient au Musée).

Mais il n'y aurait là que des notes bien insuffisantes pour l'*initiation* du public. Même avec une série aussi complète qu'on la pourrait rêver, ne manquant d'aucun spécimen d'aucune époque, ne sautant aucune variété de style, il faut un guide qui marque du doigt les phases successives du développement chronologique de chacun des arts décoratifs. En supposant que d'instinct on admire les œuvres admirables qu'on a sous les yeux, il est nécessaire que quelqu'un mette de l'ordre dans ces admirations, les fasse émerger jusqu'à une vue nette, à une plénitude de conscience, indique les analogies des semblables, les diversités des différents : il faut en un mot un fil conducteur, une *initiation*.

A ce besoin répondent les *Arts handbooks* (manuels d'art) publiés par le Musée et tous excellemment faits dans un grand esprit de clarté. Ce ne sont pas de sèches nomenclatures, de froids catalogues, mais des précis de l'histoire de l'art décoratif : histoire de l'orfèvrerie, histoire des ivoires, etc.

SOVICO (Carlo). Orfèvre damasquineur, de Milan, au xvie siècle.

SOZZO DI STEPHANO. Miniaturiste, à Sienne, dans la seconde moitié du xiiie siècle.

Cité comme ayant enrichi de miniatures un Recueil de constitutions papales et impériales ajoutées aux lois constitutionnelles de la république de Sienne.

SPAENDONCK (Gérard et Corneille Van) frères. Peintres célèbres de fleurs dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et au commencement du XIXe. Jouirent d'une grande vogue pour les corbeilles de fleurs qu'ils peignaient en grand sur les panneaux, ou en miniature sur les tabatières, bonbonnières, etc. (Une miniature de Corneille est dans la collection Lenoir, Musée du Louvre, sous le nº 251.)

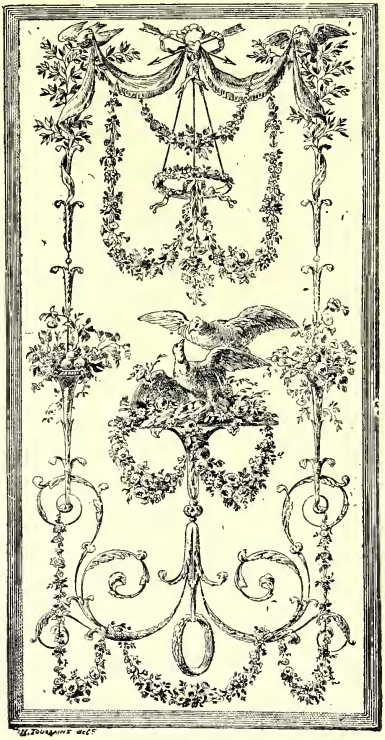


FIG. 485 — PANNEAU, PAR SPAENDONCK

SPARTERIE. Nom générique des tissus faits de sparte (plante textile).

SPATULE. Forme du bout plat d'un manche de cuiller ou de fourchette terminé en sorte d'ovale. La forme spatulée fut abandonnée pour la forme violonnée à l'époque du style Louis XV et ne revint qu'avec le Louis XVI qui l'orna de médaillons-écussons ovales avec ciselures de fleurettes et de nœud de ruban.

SPÉCULAIRE (Pierre). Pierre transparente que les anciens coupaient en lamelles et qui servait de vitre.

SPHINX. Être imaginaire composé d'une tête d'homme ou de femme sur un corps de lionne. Le sphinx appartient à l'art égyptien. Il y est presque toujours représenté couché. Cet animal est de la famille du griffon et de la chimère. Le sphinx figure dans l'art étrusque. Sur une curieuse bague étrusque du Musée du Louvre, salle des bijoux, écrin 39, nº 404, est représenté un char traîné par un sphinx et un cerf.

Dans les premières années du XIXe siècle, on rencontre dans le mobilier de nombreuses figures de sphinx en souvenir de l'expédition d'Égypte.

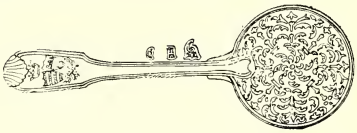


FIG. 486. — SPATULE DE CUILLER

SPHRAGISTIQUE. Science qui déchiffre et classe les sceaux. Synonyme de sigillographie.

SPHYRÉLATON. Nom antique du travail du métal au marteau (du mot grec sphyra, marteau). Il s'entend plus particulièrement du *repoussé*. (*Voir* ce mot.)

SPINELLE (Rubis). Rubis peu estimé de couleur pelure d'oignon.

STAF. Sorte de carton-pierre employé comme le stuc et le carton-pierre à la formation de reliefs moulés appliqués sur les surfaces pour les décorer.

FIG. 487. — SPHINX MODERNISÉ (LOUIS XV)

STALLE. Sorte de siège le plus souvent en bois sculpté, avec siège qui se relève et porte au-dessous une miséricorde. (*Voir* ce mot.) Bien qu'on donne ce nom à de grands fauteuils de bois sculpté et à un seul siège, on entend le plus souvent par ce mot des sièges d'église établis soit au banc d'œuvre, soit sur le tour de l'abside. Les stalles sont divisées en plusieurs places par des accoudoirs ou accotoirs. Il y a même des stalles à deux rangs. Le dossier continu du premier est bas et le dossier du rang le plus haut est orné de sculptures, de sujets religieux et ordinairement surmonté d'un baldaquin en bois très ouvragé. Bon nombre des anciennes églises possèdent encore les stalles anciennes. On fait remonter au XIe siècle l'usage de ces sièges collectifs dans les églises. La belle époque est l'époque du gothique flamboyant. Le style Louis XII a produit des stalles à gracieuses et sobres sculptures. On donne aussi le nom de stalle, non au meuble entier, mais à chacune des places en lesquelles il se subdivise. Voir Musée de Cluny, deux belles stalles du XVIe siècle, nos 1504 et 1505.

STANNIFÈRE. Se dit de l'émail à base d'étain. L'émail stannifère est distinct du plombifère en ce qu'il est opaque.

STATUES. La statuaire fait partie des beaux-arts; mais les statues de personnages sont fréquentes dans la décoration du meuble, de l'orfèvrerie, etc. Le meuble chez les Romains fait souvent intervenir les personnages en plein relief, véritables statues (comme dans le meuble de bronze, fig. 448 du Dict.). Sur le socle en terrasse des lampadaires, sur le couvercle des coffrets, l'art décoratif romain place fréquemment de véritables petites statuettes de personnages. L'orfèvrerie du moyen âge niche de nombreuses statues placées sous les arcatures de galeries qui ornent les faces des châsses. Plus lourds, plus trapus à l'époque romane, ces personnages sont plus maigres, plus raides, plus allongés à l'époque gothique. (*Voir* Retable.)

La Renaissance fait un monde vivant de toutes ses œuvres d'art décoratif. L'amour du nu, l'importance et la place prises par les êtres animés dans la décoration et l'ornementation sont caractéristiques du temps. Montants, pieds, supports sont remplacés par des statues de cariatides, de termes, de personnages plus ou moins grotesques. Dans des niches pratiquées sur les vantaux, sur le haut du fronton ou dans l'espace

vide du fronton brisé se place quelque statue. L'orfèvrerie, la bijouterie se compliquent de personnages groupés, nombreux jusqu'à l'abus.

La fin du XVIe siècle et le commencement du XVIIe donnent moins de place aux personnages sculptés. L'ornementation et les reliefs sont plus géométriques. Avec Louis XIV, les statuettes du Temps ou d'Apollon trônent sur les horloges. Les personnages de la comédie italienne les remplacent au XVIIIe siècle. Avec le style Louis XVI, les statuettes aimables, les nudités naïves, les amours joufflus prennent une place plus grande encore dans les girandoles et les flambeaux, sur les socles de pendules ou sur les cadrans. Avec le style Empire, les sujets de pendules empruntés pour la plupart à l'antiquité et à Plutarque sont peut-être un peu prétentieux dans leurs attitudes théâtrales, mais sont aussi traités avec un certain talent de vérité dans les formes et les proportions.

STÉATITE. Genre de pierre dure dans lequel rentrent les jades et les pierres de lard.

STEINHART (Dominique et François). Ivoiriers allemands du XVIIIe siècle. Les frères Steinhart doivent principalement leur réputation à un grand *cabinet* d'ébène, incrusté d'ivoire, qui se trouve dans la galerie du palais Colonnia, à Rome. Ils y ont reproduit, en bas-relief, le *Jugement dernier* de Michel-Ange, qui occupe le centre du meuble. Vingt-sept autres bas-reliefs, de dimensions diverses, des colonnettes, des encadrements et des trophées ornent aussi ce monument d'ébénisterie sculptée

STEINHEIL (L.-A.). Architecte, peintre et peintre-verrier français (1814-1885), a restauré les vitraux de la Sainte-Chapelle.

STÈLE. Colonne brisée destinée à recevoir des inscriptions. La stèle est un cippe.

STIMMER (Frères). Peintres-verriers suisses du XVIIe siècle.

STIPO. Meuble en forme de cabinet, orné d'incrustations de pierres dures. La période de production des stipi est le XVIe siècle, et les noms des ébénistes qui y ont acquis la renommée sont ceux de Bernardino di Porfirio et Buentalenti delle Girandole. Florence était le centre, et on donne souvent aux stipi le nom de cabinets florentins. Les stipi jouirent d'une grande vogue sous Louis XIII.

STITUIJ (Thomas). Miniaturiste flamand du XIVe siècle. Cité pour l'ornementation, en 1373, d'un *Essai sur les doctrines de la vérité chrétienne*, conservé à la Bibliothèque de Prague.

STOCKHOLM. Centre de céramique (faïences et grès) dès le commencement du XVIIIe siècle. Fabriques à Rorstrand et à Gustafsberg.

STŒBZEL. Céramiste de la manufacture de Meissen (Saxe), réussit à s'enfuir et alla fonder à Vienne, en 1720, la manufacture de porcelaine célèbre pendant tout le XVIIIe siècle.

STOKE-UPON-TRENT (Angleterre). Centre important de céramique. Grès, faïences fines (Minton), porcelaines (Minton).

STORE. Rideau mobile de bas en haut, fixé seulement à sa partie supérieure et placé le plus souvent à l'extérieur (voitures, litières, fenêtres). Centres actuels de fabrication en France . Lyon, Marseille, Bordeaux et surtout Paris.

STOSS (Veit). Fondeur, ciseleur et sculpteur de Cracovie (1438-1533), auteur du beau maître-autel de Notre-Dame de Cracovie et de la *Couronne de roses* à Saint-Laurent de Nuremberg. Nombreux monuments funéraires à Cracovie.

STRAS ou plutôt **STRASS**. Du nom de l'inventeur qui vivait au XVIIIe siècle. Com-

position vitreuse qui imite le diamant. On l'emploie seul ou formant fond sous une lamelle de diamant véritable (le tout placé dans une monture qui dissimule la jointure).

STRASBOURG. Centre de céramique fondé vers 1709 par Charles-François Hannong et dont la production s'éteignit vers 1780. La famille des Hannong fournit à Strasbourg plusieurs générations de potiers. Le fondateur s'associa vers 1721 avec Wackenfeld, céramiste qui s'était adonné à la fabrication de la porcelaine. Vers 1724, la manufacture se dédoubla et eut une succursale à Haguenau. C'est dans cette dernière manufacture que dès 1732, à la mort du fondateur, travailla Balthazar Hannong, fils de François Hannong, tandis que l'autre fils, Paul-Antoine restait à Strasbourg. Paul tenta des innovations dans sa fabrication de faïence : Strasbourg produisit quelques pièces avec dorures. A la suite d'un marché qui n'aboutit pas et par lequel Paul Hannong offrait de vendre à la manufacture royale de porcelaine de Sèvres le secret de la pâte dure, il eut des démêlés avec la manufacture. Les règlements, qui avaient pour but d'assurer à cette dernière le monopole en France, forcèrent Hannong de cesser sa fabrication de porcelaine à Strasbourg et de la transporter à Frankenthal (Wurtemberg) vers 1753. En 1760, Pierre-Antoine, fils de Paul, est à la tête de la manufacture. Joseph, qui lui succède à la suite de poursuites exercées contre lui par l'évêque de Strasbourg, est obligé de cesser la fabrication, et la céramique de Strasbourg disparaît avec lui.

La faïence de Strasbourg est très estimée en raison de la finesse de la pâte et de la limpidité uniforme de l'émail et à cause de la jolie décoration de fleurs sur fond blanc réunies en petits bouquets où dominent les rouges brillants et les verts lumineux. Les fleurs sont chatironnées, c'est-à-dire que les couleurs sont cernées par une ligne noire. La décoration en relief est fréquente. Strasbourg a produit de gracieuses corbeilles ajourées, des assiettes à bords chantournés et treillissés.

Marseille a imité le Strasbourg, mais les fleurs y sont plus fines et l'émail qui les peint offre un relief sensible au doigt.

Les marques de Strasbourg sont PH, AH, IH. *Voir* page 595, au tableau des marques, les nos de 201 à 209. Le Musée de Cluny possède 47 pièces sous les nos 3665 et suivants.

STRAUCH (Georg). De Nuremberg, émailleur au XVIIe siècle. La Kunstkammer de Berlin possède de cet artiste un émail représentant la Paix et la Justice.

STRAUCH (Lorenz). De Nuremberg, modeleur de cire au XVIe siècle.

STRAUSS. Sculpteur sur ivoire, du XVIIIe siècle. Deux pièces remarquables, signées de cet artiste, sont conservées au Vereinigten-Sammlungen de Munich : un crucifix de 54 centimètres de hauteur et une figure de ronde bosse représentant la Mater dolorosa.

STRIE. Nom du listel ou petite bande plate qui sépare les cannelures du fût de la colonne, La colonne non *striée* a les bords de ses cannelures en arêtes vives.

STROZZI (Zanobi). Miniaturiste florentin du XVe siècle, élève de Giovanni Angelico.

STUC. Composé plastique formé de plâtre et de colle forte, ou de chaux et de marbre blanc pulvérisé. Les anciens ont connu le stuc sous les noms de coniama (grec) et d'albarium ou opus albarium (latin). Vitruve et Pline l'Ancien en parlent. On l'employait à la décoration des revêtements des surfaces à l'intérieur ou à l'extérieur. Le stuc, dont la recette avait été perdue, n'apparaît de nouveau qu'au XIVe siècle. Au XVIe siècle, François Ier fit un grand usage du stuc dans la décoration de Fontainebleau mais c'est surtout sous Louis XIV qu'on développa son emploi dans les décorations

murales à reliefs dorés sur fonds blancs (comme à la galerie d'Apollon, etc.). Le stuc se moule et, poli, imite parfaitement le marbre.

STUDIOLE. Sorte de petit cabinet qui se place sur un autre meuble.

STYLE. Le style est l'ensemble des caractères communs à un groupe d'œuvres, qu'il s'agisse des œuvres d'un individu, d'une époque ou d'une race. Tout artiste a ses préférences dans la composition des ensembles, dans la disposition des parties et dans le choix de l'ornementation. Ces préférences, qui tiennent soit au milieu, soit au tempérament particulier, deviennent des habitudes qui créent une manière coutumière, qui amènent le retour, la répétition des mêmes détails. Chaque artisan a sa manière de traiter la pièce : c'est cette originalité qui est son style. Bérain a son style qui n'est que la vue d'une de ses arabesques me fera deviner l'auteur. Le style de Boule fait pas celui de Bérain. P. Germain a une manière à lui, son style. La manière habituelle d'un artisan ou d'un ornemaniste sera son style.

Mais il n'y a pas que le style de l'individu. Par cela seul qu'ils vivent dans un même milieu, dans un même ensemble de préoccupations et d'idées, les artistes d'une même époque, tout en gardant chacun son originalité, présentent de certaines ressemblances. Le style de Bérain ressemble plus à celui de Boule qu'à celui de Meissonnier, et le style de Meissonnier sera plus près du style de Pierre Germain que de celui de Bérain. On appellera style d'une époque le groupe de ces caractères communs, de ces analogies qui se montrent dans les œuvres d'une époque. Les caractères communs aux modèles décoratifs laissés par Lepautre, Lebrun, Boule et Bérain se réuniront dans la conception du style Louis XIV, par exemple.

Après le style de l'individu, le style de l'époque; après le style de l'époque, le style de la race. La communauté de langue, de religion, d'histoire, de mœurs se reflétera dans l'art décoratif par la prédominance persistante de certains caractères dans les œuvres de tel ou tel peuple. Le style japonais, le style arabe, par exemple, seront des styles de race.

On appelle critique la recherche des caractéristiques du style de telle ou telle œuvre. (*Voir* le mot Critique.) Les caractéristiques du style sont les marques, les manières d'être typiques auxquelles on peut reconnaître le style. (*Voir* Caractéristiques.)

Pour les différents styles, *Voir* les articles spéciaux. Pour styles égyptien, hébraïque, grec, étrusque, romain, byzantin, roman, ogival, Louis XII, Renaissance, Louis XIII, Louis XIV, Régence, Louis XV, Louis XVI, Empire (*Voir* les mots Égyptien, Hébraïque, Louis XII, Louis XIII, etc., etc.).

FIG. 488. — SUCRIER A COUVERCLE PERCÉ (P. GERMAIN)

STYLOBATE. Sorte de soubassement.

SUAGE. Sorte de boudin formant ourlet sur le bord de tout objet ou de toute partie en forme de coupe debout ou renversée. Suage de plat, suage de pied de flambeau.

SUBSPHÉRIQUE. Synonyme de « presque sphérique ».

SUCCIN. Matière bitumineuse jaune. L'ambre jaune ou carabé est un succin. Le succin noir est une sorte de jais.

FIG. 489. — RIDEAU TULLE, FABRICATION SUISSE

SUCRIER. Récipient à sucre. On donnait le nom de sucrière au récipient à sucre en poudre. On n'a connu que tard l'usage du sucre. Les anciens employaient le miel. Au moyen âge, au XIVe siècle, on lui donnait le nom de cafetin : il servait de remède et était vendu par les apothicaires. Au XVIe siècle, les sucriers ont une forme haute et peu large, souvent cylindrique. Le haut est le plus souvent pourvu d'un couvercle à trous : ce qui prouve que le sucre était surtout servi en poudre. Voir au Musée du Louvre, série D, n° 636, un sucrier en émail peint par Nicolas Laudin. Les XVIIe et XVIIIe siècles conservèrent cette forme de vase avec couvercle élevé en dôme et percé de trous (fig. 369). La céramique de Rouen a produit de ces *sucrières*. (Voir Musée de Cluny, 10 pièces, nos 3269 et suivants.)

SUÈDE ET NORVÈGE. A citer pour les filigranes en bijouterie et en orfèvrerie.

Majoliques et grès de Rorstrand et de Gustafsberg. (*Voir* articles CRISTIANIA, MARIEBERG.)

SUISSE. L'industrie de la Suisse consiste surtout dans son horlogerie et ses broderies (blanches et de couleurs, à la main et à la mécanique: Voir article SAINT-GALL). La sculpture du bois et le mobilier ne fournissent rien de particulier, sinon une tendance à imiter le XVIe siècle et la fin du moyen âge. La céramique suisse cite les poêles en faïence émaillée de Steckborn et les anciens plats de faïence ornés d'écussons d'armoiries accolés, dit plats de mariage. Pour les vitraux suisses, *Voir* article VITRAIL.

SUITE. Se dit d'un ensemble de tapisseries formant un tout et représentant les différents épisodes d'une légende ou les différents éléments d'une allégorie. Suite des Quatre-Saisons, ensemble de tapisseries dont chacune représente une saison. Suite de

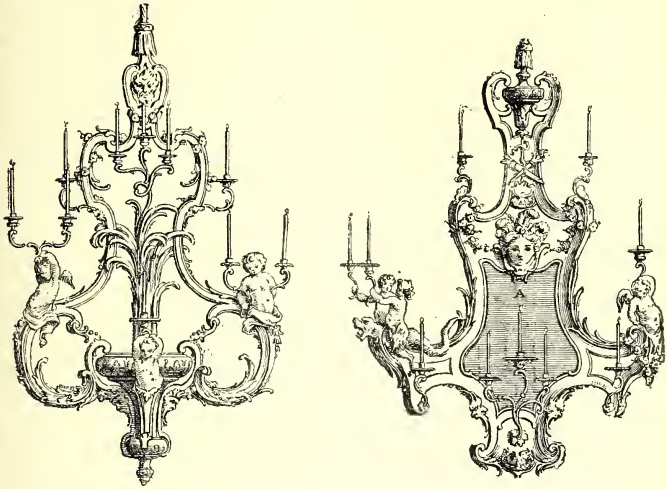


FIG. 490. — SUSPENSIONS, PAR BLONDEL STYLE LOUIS XV)

l'histoire de Don Quichotte, ensemble de tapisseries, dont chacune représente un épisode de la vie de don Quichotte.

SUPPORT. Figure de personnage ou d'animal représenté soutenant un écu (blason).

SURAMOND (GILLES). Orfèvre français du XVIe siècle.

SURHAUSSÉ (ARC). Arc architectural plus grand qu'une demi-circonférence.

SURMOULAGE. Moulage pris non sur un original, mais sur une pièce déjà moulée d'après l'original.

SURTOUT DE TABLE. Grande pièce d'orfèvrerie de table dont le rôle est purement ornemental. On donne aussi ce nom à de grandes coupes à fruits et à desserts, ou à des plateaux où figurent les ustensiles de table (salières, sucriers, etc.). *Voir* fig. 112.

SUSPENSION. Terme générique de tout objet pendu au plafond, comme vase de

fleurs, lanterne de vestibule, etc. On a donné longtemps le nom de suspension à tout ustensile d'éclairage suspendu, lustre, etc. Actuellement le mot n'a pas une aussi grande extension. (*Voir* le mot LAMPE.)

SUTER. Potier hollandais de la fin du XVIe siècle.

S X. Marque de la faïence de Sceaux (1740-1760).

SYLVESTER. *Voir* SILVESTRO.

SYMBOLISME. Le symbolisme prend un objet, une substance, une forme, une couleur pour signe d'une idée, d'une conception. C'est ainsi que le triangle avec un œil au centre sera le symbole de la Trinité.

Symboles, chiffres, devises, attributs, emblèmes sont des idées analogues qui sont l'origine des blasons et des armoiries. Une personne prend pour emblème l'objet dont l'idée répond au caractère que cette personne s'imagine être le sien. La passion, la modestie, le courage, la patience, la force, la puissance auront leurs emblèmes. Parfois une simple ressemblance entre le nom propre et tel nom commun créera un emblème (qui sera une vraie charade). C'est ainsi que les architectes lacédémoniens Sauras et Batracus ayant construit à Rome les portiques d'Octavie (au 1er siècle de l'ère chrétienne) et n'ayant pu, comme ils l'espéraient, inscrire leurs noms sur le frontispice du monument, imaginèrent de sculpter sur les colonnes des lézards et des grenouilles, ces animaux portant en grec les noms de *saura* et de *batrachos*. De même Juvénal des Ursins (XVe siècle) raconte que le dauphin, s'étant épris d'une demoiselle nommée Cassinel, portait un étendard « tout battu d'or » où il y avait un K, un cygne et un L K-cygne-L, Cassinel).

L'art égyptien est tout symbolique. Le serpent y est symbole du temps. Le scarabée, le sphinx, la croix ansée sont symboliques. De même, chez les Hébreux, les pierres précieuses qui ornaient le rational du grand prêtre symbolisaient les tribus.

Les Grecs et les Romains, dont la religion n'était qu'allégories personnifiées, ne prenaient pas telle ou telle forme, tel ou tel élément pour symboliser leurs conceptions. Ils incarnaient ces dernières dans des formes parfaites, complètes. Cependant, dans la gracieuse légende de Psyché, le papillon devient le symbole de l'âme et de sa spiritualité.

Avec le triomphe du christianisme et de l'art byzantin, le symbole rentre victorieux dans l'art. Toute substance, toute forme, toute couleur est symbole. Symboles fixes où l'initiative individuelle de l'artiste est emprisonnée. L'alpha et l'oméga, le chrisme, le mode de bénédiction, l'agneau pascal, la vigne, le vase mystique sont des symboles. Le serpent est le symbole du mal, le cerf est celui du Christ, la colombe est le symbole de la pureté de l'âme et de l'inspiration divine. Le baptême, purification physique, est le symbole de la purification morale. Au mot CAPE nous indiquons l'emploi symbolique des couleurs. Il y a même parfois comme un lien naturel entre le signe et la chose signifiée. C'est ainsi que presque partout et presque toujours le noir a été une couleur de deuil et de malheur (bien que les reines, au moyen âge, portassent le deuil en blanc). Le sceptre, la main de justice, insignes du pouvoir royal, sont les symboles de la royauté. Le blason n'est que symbole. Les pierres précieuses avec leurs couleurs, avec les propriétés mystérieuses qu'on leur prêtait furent considérées aussi comme des symboles. Le lion et le chien figurent sur les tombeaux aux pieds de la statue couchée du chevalier ou de la châtelaine comme symboles, l'un de courage, l'autre de fidélité.

La Renaissance aime les allégories, les symboles et les emblèmes. Les Vertus, les Arts, la Guerre, la Paix deviennent des allégories sculptées. Louis XII a le porc-épic pour emblème, François Ier la salamandre.

Avec Louis XIV, l'allégorie flatteuse à nombreux personnages se répète sous le pinceau de Le Brun dans ses grandioses décorations. Le roi a pour emblème le soleil.

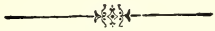
L'Orient, avec l'art indien, l'art chinois et japonais, donne une grande place au symbole. Dans l'art indien, dans les monstruosités des divinités de son Panthéon, c'est le symbole qui triomphe au détriment de la forme. Le dragon à cinq griffes est le symbole de l'empereur dans l'art chinois, de même que le jaune est la couleur impériale. Les toits des demeures sont ornés de tuiles dont la couleur est symbolique et dépend du rang et de la qualité de l'habitant. La céramique chinoise nous présente toute une symbolique dans ses formes, ses sujets de décoration et ses couleurs. Au Japon, le marteau est le symbole de la richesse personnifiée en son dieu Daikoku, dont il est l'attribut. Le cerf est le symbole de la science et l'attribut de Jurojin. La grue et la cigogne sont les symboles de la longévité.

SYMÉTRIE. Caractère de ce qui est divisible par un axe médian en deux parties qui se répètent en sens renversé. De tous les styles, le style Louis XV est le seul qui n'offre pa de symétrie, c'est-à-dire que si, par le milieu d'une œuvre de style Louis XV, on fait pas er une verticale, il y aura quelque détail ornemental qui enjambera sur cet axe et 'y placera obliquement. *Voir* figure 325 l'obliquité d'axe dans le style Louis XV. La symétrie est distincte de la pondération et du balancement qui ne sont que l'équilibr par rapport aux masses.

SYRIEIS. Orfèvre et directeur de la manufacture de mosaïque, de pierres dures à Florence (première moitié du XVIIIe siècle).

SYRINX ou **SYRINGE.** Sorte de pipeau à sept tuyaux, attribut des faunes, des satyres et généralement des dieux champêtres dans l'art païen et dans l'art de la Renaissance. La syrinx isolée est fréquente dans les motifs décoratifs de style Louis XVI.

SYRLIN (Jean ou Jörg). Auteur des stalles et des autels de la cathédrale d'Ulm (1469-1474).



T

T entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1771.

T couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la corporation des maîtres orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans avec quelques irrégularités. C'est ainsi que T désigne :

1683 — 1689
1712 — 1713
1735 — 1736
1759 — 1760
1783 — 1784

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet. (*Voir* article Poinçons.)

T. Marque que l'on trouve sur la faïence de Quimper. Une pièce au Musée de Cluny sous le n° 3806

T. Lettre monétaire de Sainte-Menehould (1539-1540), de Turin (1540-1549), de Nantes (1599-1837).

TABATIÈRE. Récipient à tabac. Les parties de la tabatière sont la cuvette, le couvercle monté à charnière et entrant légèrement dans la gorge du bord du contour de la cuvette. Le bec est la partie saillante qui dépasse sur le contour et permet de lever plus facilement le couvercle.

On donne souvent le nom d'opposite à la surface intérieure du couvercle. Les formes ordinaires, aux XVIIe et XVIIIe siècles, sont circulaires, ovales, octogones ou rectangulaires. Parmi les matières, l'écaille prédomine. Elle est le plus souvent montée en or. On appelle monture en cage une monture à jour dont les ajours sont occupés par de petites plaques de substance dure, des camées ou des médaillons. Quand l'intérieur de la tabatière n'est pas de même substance que l'extérieur, la tabatière est dite « doublée ». Outre l'écaille, le XVIIIe siècle a employé dans la décoration des tabatières, les jaspes, les lapis, les cornalines, le labrador, le cristal de roche, les nacres gravées, etc. Les médaillons sont souvent cerclés de perles ou de pierres précieuses. La diversité des tons de l'or, les ors brillants, mats, pointillés, ondés, guillochés, ont fourni de gracieuses ornementations.

Le tabac ne pénétra en France que vers 1560 et reçut les divers noms de ceux qui contribuèrent à propager son usage ; c'est ainsi qu'on l'appella *nicotiane* (à cause de Nicot, ambassadeur en Portugal), *herbe du grand Prieur* (du grand Prieur, prince de Lorraine), *plante ou herbe à la reine* (Catherine de Médicis), *herbe de Sainte-Croix* (à cause d'un nonce de ce nom), *herbe de Tornabone* (du nom du légat Nicolas Tornabon).

Le tabac était d'abord débité en rouleau et non en poudre. Le priseur était obligé de râper lui-même le tabac de sa *tabaquière* (tel est le nom primitif). Pour râper son tabac on se servait de râpes qu'on employa jusqu'au XVIIIe siècle. Aussi donna-t-on aux premières tabaquières la forme de râpes : c'étaient les *grivoises* dont le nom a fait

l'adjectif grivois, sobriquet des soldats qui se servaient de la râpe. Ces ustensiles ont généralement 20 centimètres. Au Musée de Cluny, sous le n° 7263, est une râpe à tabac de 45 centimètres. Le buis, l'ivoire sont les matières ordinaires. L'ornementation consiste en sculptures d'écussons, de masques grimaçants, de personnages grotesques, de scènes souvent immorales commentées par des quatrains *grivois*.

Les tabatières proprement dites eurent, surtout pendant la première moitié du XVIIe siècle, des formes moins géométriques que celle qu'elles affecteront au XVIIIe. Les Flamands étaient renommés pour celles qu'ils exécutaient en ivoire. Au Musée de Cluny, sous le n° 7275, est une curieuse tabatière haute de 10 centimètres, en buis sculpté, en forme de soulier haut sur talon.

La Régence (1715-1723) fut l'époque du développement de l'usage des tabatières. Les grandes dames les plus élégantes prisaient. Dans un livre publié par Duvivier en

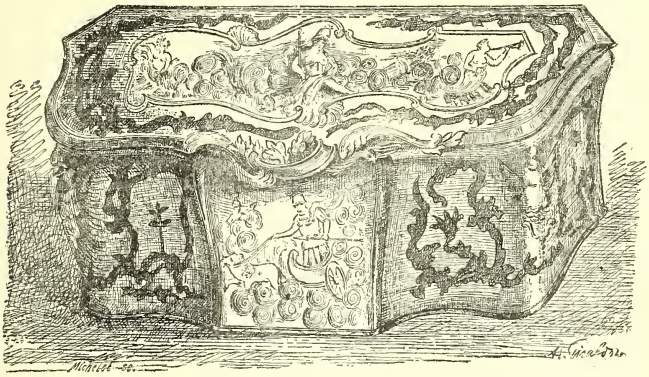


FIG. 491. — TABATIÈRE DE STYLE LOUIS XV (COLL. LENOIR, LOUVRE, N° 38)

1720 sur la « manière et façon dont les tabatières sont faites en 1719 et 1720 », l'auteur remarque que « il s'en est fait un plus grand nombre pendant ces deux années que depuis qu'on a commencé à en porter ». Louis XV s'amusait à *tourner* des tabatières qui n'avaient rien de bien luxueux par la matière ou le style, si nous en croyons les chroniques du temps.

« Après l'exercice de la chasse, qui était devenu une passion et un besoin pour Sa Majesté, le tour était celui dont elle s'amusait le plus volontiers. Aux étrennes de 1739, elle avait mis à la mode une sorte de tabatière dont le modèle était son ouvrage. C'était un morceau de rondin, couvert de son écorce, creusé en dedans, qu'un artisan n'aurait osé avouer. Le roi en tourna plusieurs dont il fit présent à ses courtisans, et chacun en voulut avoir. » Ainsi la vulgaire « queue de rat » a une origine royale.

Le vernis Martin fut appliqué à la décoration des tabatières dont la carcasse était faite de carton mâché et moulé. Le tyle Louis XV avait amené les formes chan-

tournées. Le bijoutier Joaguet était renommé vers le milieu du XVIIIe siècle pour les tabatières qu'il décorait de jolies petites fleurettes en relief émaillées. A mentionner la décoration en mosaïque florentine de petites pierres dures juxtaposées en petits tableaux. Les miniaturistes du XVIIIe siècle peignent des sujets antiques, des personnages historiques, des portraits de famille, ou (souvent) des bustes de femmes aux corsages indiscrets. Augustin, Hall, Blarenberghe sont à citer, ainsi que le Suédois Klingstedt qui, sous la Régence, avait mérité le nom de Raphaël des tabatières.

Bailly (XVIIe siècle) a gravé, Colson (XVIIIe siècle) a peint des sujets pour tabatières. Le Flamand Pierre Geuns (1706-1776) était un célèbre fabricant. Louis XV en ayant fabriqué une en bois et carton, la Cour adopta ces « platitudes », nom que plus tard les ennemis de Turgot changèrent en « turgotines ».

TABERNACLE. Petite armoire en forme d'édifice (temple) et dans laquelle on enferme le calice. Le tabernacle est placé sur l'autel, au milieu, et porté le plus souvent par un soubassement (gradin). Il est richement décoré d'ornements dorés. Son intérieur est tapissé de précieuse étoffe. Le tabernacle est d'origine récente. Notre-Dame n'en avait pas encore un sur l'autel au XVIIe siècle. Les premiers dont on fasse mention remontent au XIIIe siècle et affectaient la forme de tours. Le ciborium supendu tenait lieu de tabernacle. (*Voir* le mot CIBOIRE.)

TABERNACLE. Parfois employé comme synonyme de dais sculpté placé au dessus des statues (période ogivale).

TABIS. Sorte de soie à ondulations moirées.

TABLE. Homère ne donne aucun détail précis sur la forme des tables que pourtant il mentionne fréquemment. Il emploie presque toujours le mot avec la même épithète « table polie ». Il indique qu'on les lavait avec l'éponge. Dans l'*Odyssée*, le même poète met des tables d'argent dans le palais de Circé.

Les tables des Égyptiens ne différaient pas sensiblement des nôtres : les pieds étaient en forme de pieds d'animaux (lion, gazelles, taureaux).

Les nombreux mots employés par les Grecs et les Romains pour désigner ce meuble montrent quelles formes diverses il devait affecter. Pendant tout le temps de la République romaine, les tables de salle à manger furent rectangulaires, portées sur des tréteaux fixes réunis à leur base par des entrejambes droits. Ce n'est que plus tard que les tables deviennent circulaires : table à quatre pieds, à trois pieds, table de marbre, de bronze figurent dans l'ameublement romain. Les pieds étaient parfois ornés de motifs de sculpture très importants. (*Voir* fig. 448.) Ordinairement ce n'était que quelque pied d'animal. Ces pieds de tables (trapezo-phorum) s'achetaient à part et atteignaient des prix incroyables si l'on en croit ce passage d'une lettre de Cicéron à son ami Gallus : « Pour ce qui est du pied de table, s'il te plaît de le garder, il sera pour toi. Dans le cas où tu aurais changé d'avis, c'est moi qui le prendrai. En vérité, pour ce prix-là, je préférerais m'acheter quelque maison de campagne à Terracine pour ne pas être à charge à mes amis quand j'y vais. » Pline l'Ancien se moque de la vogue insensée qu'obtinrent les bois rares et particulièrement le citrum dans la fabrication des tables : « On a encore aujourd'hui une table que Cicéron acheta un million de sesterces (environ 225,000 francs), prix qui étonne, vu la fortune de Cicéron et l'époque à laquelle il a vécu. » L'auteur latin cite une table de Gallus Asinius, deux tables du roi Juba qui atteignaient des prix plus considérables. La rareté du citrum ajoutait du prix aux tables de grandes dimensions. Pline en cite une d'un

seul morceau qui avait quatre pieds de diamètre et plus de cinq pouces d'épaisseur. Les placages de citrum étaient également très estimés : il y avait le citrum tigré à veines jaspées, le citrum panthérin, tacheté comme la peau de la panthère, le citrum queue de paon, le citrum à feuilles de persil (dont le dessin ressemblait à cette feuille). La couleur la plus estimée était celle du vin doux. Le citrum devait ressembler au palissandre. Une épigramme de Martial dit que faire présent de ces bois de Mauritanie c'est donner plus que donner de l'or. Le satirique Juvénal se moque du luxe des riches pour qui aucun plat n'est bon s'il n'est servi sur « une large table ronde portée sur de grands pieds d'ivoire en forme de léopards dressés, la gueule ouverte ». Cicéron avait reproché à Verrès le vol d'une « très grande et superbe table en citrum ». Il semble

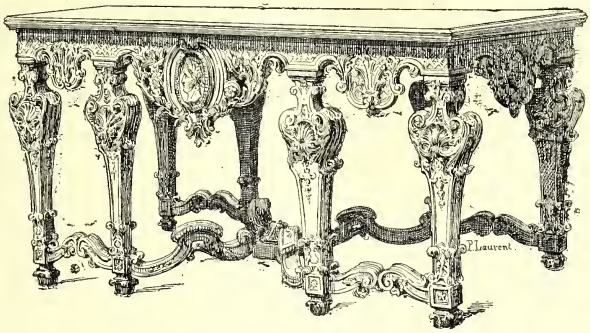


FIG. 492 — TABLE DE STYLE LOUIS XIV (MOBILIER NATIONAL)

probable que chez les pauvres les tables étaient ordinairement petites et sur trois pieds. On « consacrait » la table en faisant des libations et en y posant la salière de famille. (*Voir* SALIÈRE.)

L'empereur Justinien donna à Sainte-Sophie une table d'or (peut-être émaillée).

Dans le testament de Charlemagne, donné par Eginhard, figurent trois tables d'argent massif : sur l'une était représentée la ville de Rome, sur l'autre Constantinople, la troisième portait une sorte de carte (probablement gravée) de l'univers tel qu'il était connu.

Au moyen âge, la table est d'abord petite, rectangulaire, en bois, posée sur des tréteaux. Elle est plus souvent placée non loin du mur. On ne s'y assied que d'un côté. Le banc des convives touche au mur où pend une tapisserie qui a la fonction de dorsal. Souvent, le banc est fixé à la table sur un prolongement des montants de cette dernière, qui sont en bois plein. Une miniature du manuscrit *Biblia sacra* (xe siècle), à la Bibliothèque nationale, montre des convives assis autour d'une table en demi-cercle dont le côté diamétral est laissé libre pour le service. Dans la tapisserie de Bayeux du siècle suivant, la table est encore un demi-cercle, mais largement échancré à son centre, toujours pour le service. On rencontre également dans les miniatures, seuls documents auxquels on peut se reporter pour l'ameublement pendant la plus grande partie du moyen âge, des bandes circulaires entourées d'un

rang de stalles fixes avec accotoirs et dossiers peu élevés. La bande circulaire s'interrompt pour laisser un étroit passage aux pages de service. Dans une miniature du manuscrit des chroniques de Froissart à la Bibliothèque nationale, représentant l'arrestation de Charles le Mauvais, la table est figurée rectangulaire, posée sur des tréteaux, avec les convives sur un seul rang entre elle et le mur. Le XVIe siècle prodigue les sculptures sur les bords de la tablette, sur la ceinture et sur les pieds qui prennent des formes fantaisistes de termes, d'animaux, de chimères, etc. Les caractéristiques de l'ornementation des tables à cette époque sont celles du style de la Renaissance. (*Voir* ce mot.) Avec le style Louis XIII, les balustres pansus, les boules sous les pieds, les colonnes torses, les entrejambes lourds, dominent. Avec Louis XIV, les tables en bois doré remplacent la tristesse sombre des bois crus employés jusque-là. Les pieds droits en forme de gaines ou courbés en consoles rengorgées sont caractérisques de cette époque qui multiplie sur les ceintures les motifs treillagées en forme de vannerie et contourne les entrejambes. Les tablettes sont le plus souvent rectangulaires, elles sont parfois ornées d'une marqueterie de pierres dures formant des sujets à éléments d'assez grandes dimensions. Le luxe exagéré de cette époque en arrive à faire de grandes tables d'argent qui ont disparu dans la fonte de 1689. On peut néanmoins juger du style de ces tables par celles qui se trouvent actuellement en Angleterre, notamment à Windsor. Elle furent faites pour Charles II qui, remonté sur le trône, rapporta de son exil en France le goût du style Louis XIV. La galerie d'Apollon au Louvre possède des échantillons caractéristiques des tables en bois doré de cette époque. Boule a laissé des modèles d'un style un peu massif et un peu lourd : la ceinture, le plus souvent ornée d'un mascaron à son centre, présente une grande hauteur et se termine par des pieds solidement établis. On peut voir dans ces derniers apparaître la courbe et le galbe qui caractériseront le style de la Régence. A cette époque, l'ébéniste Cressent produira de belles tables de travail dont la ceinture découpée en accolade affectera le contour dit « en arbalète ». (*Voir* fig. 429.) Les angles de la tablette sont abattus de façon à ne pas jeter d'ombre sur les gracieux bustes de bronze doré qui forment chutes du haut des pieds des tables de cette période.

Avec le style Louis XV, les pieds deviennent fragiles à cause de l'exagération de leur courbe en S et aussi de leur amincissement périlleux. La tablette se chantourne et repose sur une ceinture dont le bombé suit son chantournement. Les caractéristiques de l'ornementation sont encore ici les caractéristiques générales du style Louis XV.

Avec le style Louis XVI prédomine la marqueterie dans l'ornementation du dessus des tables. L'illustre Riesener laisse des tables qui sont des merveilles d'élégance comme forme d'ensemble et comme détails d'ornementation. La table de Trianon et celle de Compiègne, la petite table de dame qui est au Louvre, la table que donne notre figure 442 sont des modèles dus à cet artiste. Le Louis XVI excelle dans les tables de destination peu sérieuse ; les pieds sont droits, s'amincissent dans le sens de la descente ; ils sont ornés d'étroites cannelures parallèles, qui, dans les meubles de luxe, se fleurissent de petites pendeloques de fleurettes de bronze doré. Les entrejambes sont légers et gracieux ; souvent, au centre (tables de dame), ils portent une petite corbeille. (*Voir* fig. 241.) La ceinture des tables est le plus souvent ornée de petits panneaux en rectangles allongés encadrés d'une bordure étroite à petits oves et fils de perles en bronze doré. Ces panneaux ont souvent aussi la forme d'un rectangle dont les coins ont été remplacés par des angles en retour. Les plaques de biscuit de

porcelaine ont leur place tout indiquée sur ces ceintures (*Voir* fig. 150). Les tablettes de marbre blanc, les petites galeries de cuivre à jour sont également fréquentes dans ce style.

Parmi les tables, on distingue les tables de milieu (tables de salles à manger, guéridons, etc.), ou d'applique, les tables d'appui dont une face touche le mur (consoles, servantes, etc.). On donne le nom de tables-bureaux à des bureaux plats qui sont dits à double face quand ils ont des tiroirs de chaque côté. Il est inutile de définir les tables de toilette, parmi lesquelles les toilettes duchesses sont les plus

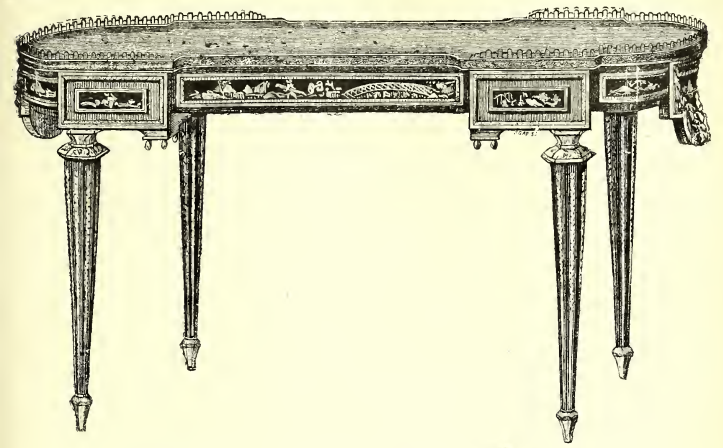


FIG 493. — TABLE DE STYLE LOUIS XVI (MUSÉE DU SOUTH KENSINGTON)

élégantes. La table de nuit ne serait mentionnée dans les auteurs qu'à partir de 1717. Sous le nom de somno, on a désigné (époque Empire) une sorte de petit guéridon-table de nuit.

TABLE (Service de la). *Voir* Service.

TABLE (En) Pierre taillée en lamelle de peu d'épaisseur avec bords biseautés, (diamants, etc.)

TABLEAUX OUVRANTS. *Voir* Diptyque et Triptyque.

TABLETTE. Nom du dessus de la cheminée, de la table, de la commode, etc.: tablette en marbre blanc.

TABLETTERIE. Fabrication des menus objets en bois dur ou en corne, ivoire, etc.

TABLIER. Ornement en forme de bas de bannière descendant du haut d'une gaine, etc. Le tablier est un lambrequin faisant saillie sur la surface. Boule, dans ses gaines et dans ses commodes, affectionne les tabliers.

TABOURET. Sorte de siège minuscule porté sur quatre pieds. L'escabeau et le marchepied sont des tabourets. Au XVIIe siècle on lui donnait le nom de placet. Parmi les tabourets rembourrés et garnis d'étoffe, figure le bout-de-pied, sorte de fauteuil minuscu dossier et accoudoirs, dont le nom indique la destination. Les Égyptiens

avaient des tabourets dont la plupart étaient en forme de pliants. Les Grecs et les Romains en mettaient devant leurs sièges et devant leurs lits (hypopodion, scamnum); ils en avaient qui étaient à deux marches.

Durant tout le moyen âge le tabouret ne fut qu'une sorte de marchepied.

L'étiquette de la cour ne donnait le droit de s'asseoir sur un tabouret en présence du roi qu'aux princes, ducs et pairs et à leurs femmes. Ce droit au tabouret ayant été usurpé pendant la régence d'Anne d'Autriche par certaines personnes qui n'y avaient pas droit, une protestation fut signée en 1649 par la haute noblesse. « Mme de Fontanges est duchesse, elle prend demain son tabouret (Mme de Sévigné). » On lit dans Saint-Simon : « ... princes, princesses, ducs, duchesses et autres tabourets... »

TACHES. *Voir* Dragonneau, Jardinages, Nuageuse, Paillettes, Point, Ponctué, Picassures, etc.

TAFFETAS. Étoffe de soie unie et brillante. Le taffetas est mentionné dans un inventaire du XIVe siècle comme employé dans le costume. Le taffetas chinois devait être renommé au XVIe siècle. On lit dans Régnier : « Voyez ce taffetas, la mode en est nouvelle : c'est œuvre de la Chine... » Le taffetas de Tours, où Louis XI avait établi des manufactures de soie, donna son nom au gros de Tours.

TAFI (Andrea). Mosaïste florentin du XIIIe siècle. Auteur d'une grande partie des mosaïques de la tribune du Baptistère de Saint-Jean. Pour les terminer, il s'associa Gaddo Gaddi, mosaïste qui fut aussi en grande réputation. Ces deux artistes ont été l'objet d'une étude spéciale de Vasari sous ce titre: *Vite di Andrea Tafi e di Gaddo Gaddi*.

TAILLADE. Sorte d'épée tranchante (moyen âge).

TAILLE. Les pierres précieuses ont besoin d'un travail qui les dégage des matières étrangères auxquelles elles se trouvent unies, et leur donne la forme la plus propre à favoriser le jeu de la lumière et l'intensité de l'éclat. C'est là le but de cette partie du travail du lapidaire qui s'appelle la taille. Elle se subdivise en deux opérations : 1° le clivage qui fend la pierre; 2° la taille proprement dite qui forme les facettes et qui est suivie et terminée par le polissage. C'est par le frottement que se forment successivement les différentes parties du diamant. Ce frottement se fait en maintenant le diamant sur le plateau horizontal d'une sorte de tour, plateau qui fait environ 3,000 tours à la minute. Toutes les pierres précieuses sont susceptibles de taille. Une fausse légende attribue à Berquem de Bruges (vers 1465) la découverte de l'art de la taille du diamant; mais on a trouvé dans des inventaires bien antérieurs mention de diamants taillés. Un artisan nommé Herman, qui date de la fin du XIVe siècle était cité pour son habileté et, à cette époque déjà, Paris avait ses tailleries de diamant. Aujourd'hui c'est une industrie toute hollandaise, concentrée à Amsterdam.

La taille des pierres fines est une industrie très développée dans le Jura.

Les principales formes que la taille donne aux diamants sont : la rose, le brillant. La taille en table, en briolette. *Voir* ces différents mots et au mot Diamant les noms des différentes parties de la pierre taillée.

La taille est également employée dans le décor de la verrerie, où elle fournit de gracieuses combinaisons de grandes facettes.

TAILLE D'ÉPARGNE (Émaillerie en). *Voir* Champlevé.

TAILLE. Tranchant de l'épée.

TAILLEBERT. Sculpteur flamand (fin du XVIe s.). Jubé et stalles (Dixmude et Ypres).

TAIN. Amalgame (étain et mercure) que l'on fait adhérer à une feuille de verre qui devient ainsi une glace. Le mot glace sans tain s'explique de lui-même.

TALAIRE. Se dit de la tunique qui descend jusqu'aux talons (costume antique).

TALEVAS. Grand bouclier carré (moyen âge).

TALISMAN. *Voir* AMULETTE.

TALON. Moulure dont le profil donne une courbe convexe se terminant en bas par une courbe concave. (*Voir* la lettre F, fig. 354.)

TALON. Partie la plus forte de la lame à son point de départ. Désigne encore le bas de la hampe d'une hallebarde, d'une crosse.

TALON. Morceau de cuir sur lequel porte la poignée de l'épée au ceinturon.

TALONNIÈRES. Sandales ailées du dieu Mercure.

TALOS. Neveu de Dédale, personnage légendaire de la fable grecque à qui l'on attribue également l'invention de la scie, du ciseau, du compas et du tour à potier.

TALUS. Partie inclinée du bord de l'assiette et des plats.

TAMBOUR (BRODERIE AU). Broderie faite à l'aiguille ou aux bobines sur une sorte de coussin convexe sur lequel on tend la mousseline.

TAMBOUR. Dessous de plat généralement cylindrique porté sur trois pieds très bas en forme de boules ou de demi-boules.

TAMBOURIN. Perle ronde par le haut et plate en dessous.

TAPIS. Tissu étendu sur une surface horizontale. Tapis de table, tapis de pied. Le mot est d'origine grecque. Les anciens n'employaient guère de tapis que dans les grandes circonstances pour couvrir le sol. Dans la crainte d'exciter par son orgueil la jalousie des dieux, Agamemnon, de retour de Troie, refuse de marcher sur les tapis de pourpre qu'a fait étendre Clytemnestre (Voir la tragédie d'Eschyle). « C'est là, dit-il, un luxe réservé aux dieux. » Les mosaïques et les parements polychromes suppléaient aux tapis. Les tissus précieux ornaient les murs, étaient suspendus dans les tentes, garnissaient les lits. C'étaient ou des tissus de pourpre ou des ouvrages brodés. La Phrygie était renommée pour ces derniers, et Milet, en Asie Mineure, garda pour les tapis une réputation séculaire dans l'antiquité. (*Voir* le mot TISSUS.)

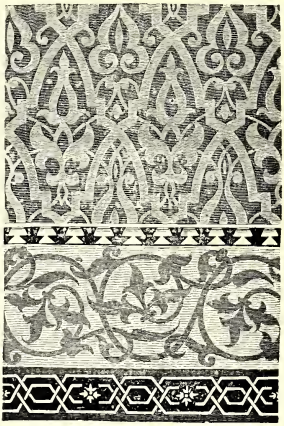


FIG. 494. — DESSIN DE TAPIS MORESQUE

Dans les miniatures byzantines, le sol est le plus souvent représenté sans tapis et orné de pavements polychromes. Au moyen âge, le mot tapis n'a pas son sens précis, il est employé pour désigner les tapis ou les tentures. Pendant presque toute la période romane, c'est un luxe inconnu. On jonche le sol de paille, et, au XIVe siècle, l'histoire mentionne la redevance de quarante charretées de paille, à laquelle étaient astreints les habitants d'Aubervilliers pour garnir le palais du roi de France. Les herbes, les feuillages étaient employés à cet usage. On se servait même de verdure pour garnir les

murailles; c'est cette décoration naturelle qu'imitèrent probablement au début les tentures qui prirent plus tard ce même nom de verdures. Les nattes de jonc étaient, en ces temps barbares, un luxe raffiné. La cour de Bourgogne contribua à répandre l'usage des tapis étendus sur le sol, tapis que fournissaient les ateliers des Flandres. Un chroniqueur décrivant la tente que le duc de Bourgogne avait fait dresser pour une entrevue avec le roi d'Angleterre parle avec admiration des tapis qui garnissaient le plancher : « et disaient les Anglais que jamais n'avaient vu chose ou tel cas si riche ni si bien ordonné. » L'art oriental, par l'intermédiaire des Arabes établis en Espagne, avait produit des tapis « velus », dits tapis d'Espagne, dans le genre de ceux que, dès le XVIe siècle, on appellera tapis de Turquie. Les tapis ras s'appelaient tapis nostrés. La mention « tapis de muraille » que l'on trouve dans les inventaires du XVe siècle montre que l'on avait à les distinguer des tapis de pied.

C'est au XVIIe siècle que l'on distingua par le style les tapis, des tapisseries de tentures. La Savonnerie travailla surtout pour les tapis de pied. L'importance que conservait alors l'Orient pour cette fabrication est indiquée par ce fait, que la Savonnerie prit le titre de « Manufacture royale de tapis façon du Levant et de Turquie ». Tandis que les Gobelins travaillaient en haute lisse pour les tapisseries murales, Aubusson et Beauvais tissaient en basse lisse des tapisseries de pied et d'ameublement. Les tapis dits de Turquie étaient veloutés. Durant les XVIIe et XVIIIe siècles, la décoration dans ce domaine partit d'un principe faux. Il semblait qu'elle s'ingéniât à se révolter contre sa fonction, tant elle visait aux effets de reliefs. Ce qui fait la beauté des produits de l'Orient, c'est justement cette acceptation franche de la décoration plate à éléments juxtaposés, sans enjambements, sans ombres, sans teintes fondues. Les merveilleux tapis de la Perse et de la Turquie doivent autant leur beauté à ce principe qu'à la science de l'harmonisation des colorations rompues. Amiens, Nîmes, Tourcoing, en France (outre les centres cités précédemment); Axminster (pour les moquettes), en Angleterre; Tournai, en Belgique; Barcelone, en Espagne; la manufacture royale de Deventer, en Hollande; la province du Daghestan, en Russie; Gheurdes, Ouschak (pour les Kilims), Koula (pour les tapis de prière), trois villes turques qui fabriquent les tapis dits de Smyrne; Kairouan, en Tunisie; Madras, aux Indes; Korassan, Kerman, le Kurdistan, et surtout Hamadan, en Perse, sont les centres les plus renommés.

TAPIS DE PRIÈRE. *Voir* SEDJEDIS.

TAPISSERIE. La tapisserie est l'art de tisser, de façon à former par deux séries parallèles de fils s'entrecroisant un tissu dont les couleurs et les nuances représentent un modèle donné. Il faut distinguer la tapissserie de la broderie qui n'est que la formation d'un dessin à l'aiguille sur une étoffe formant fond. La tapisserie faite sur un canevas n'est pas à proprement parler une tapisserie : c'est une véritable broderie. Dans la véritable tapisserie le tissu se forme en même temps que le dessin.

Le métier sur lequel travaillent nos tapissiers ne diffère pas, dans ses parties essentielles, de celui qu'on retrouve figuré sur les bas-reliefs égyptiens et de celui qu'employaient les Grecs et les Romains. Il se compose de deux rouleaux parallèles, appelés ensouples, entre lesquels et sur lesquels sont tendus les fils parallèles de la chaîne. Des cordelettes appelées lisses servent à pincer et à soulever de deux en deux les fils de la chaîne par un mécanisme de baguettes dépendant de pédales appelées marches. La trame se fait en lançant la navette chargée de laine colorée dans l'espace ainsi formé, entre la nappe de fils stationnaires et la nappe de fils soulevés par les lisses. Deux

passées de navette forment ce que l'on appelle une duite. La partie faite s'enroule à mesure sur un des deux rouleaux. On distingue les métiers de basse lisse et ceux de haute lisse. Le mode de travail est, en somme, le même, sauf pour la place du carton qui sert de modèle et pour la disposition de la chaîne qui est verticale dans la haute lisse et horizontale dans la basse lisse.

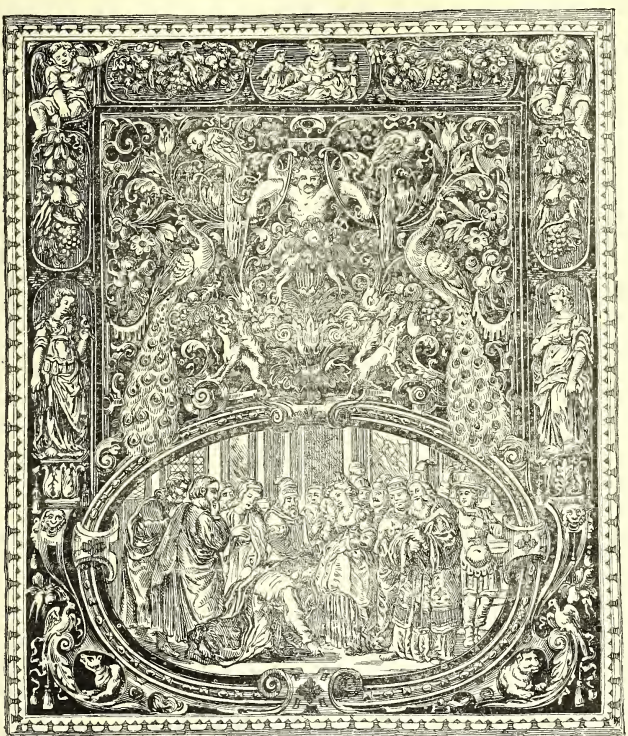


FIG. 495. — TAPISSERIE FLAMANDE DU XVIe SIÈCLE

Les Égyptiens ont connu ces deux sortes de métier. Deux reproductions de bas reliefs qui se trouvent dans le Dictionnaire de Rich (antiquités grecques et romaines) représentent l'une, le métier vertical, l'autre le métier horizontal. Les anciens travaillaient en commençant par le haut, tandis qu'actuellement on procède en sens contraire. Parfois, le métier n'avait pas d'ensouple au bas de la chaîne, qui était maintenue raide soit par une sorte de battant (jugum), soit par des poids. Ovide, dans ses *Métamorphoses* (livre VI), décrivant la lutte de Minerve et d'Arachné, donne avec de

minutieux détails les divers éléments du métier à tapisserie chez les anciens, et sa description pourrait s'adapter, mot pour mot, au métier actuel.

Si haut que remonte l'histoire, elle nous montre la tapisserie connue de l'humanité. Nous l'avons vue chez les Égyptiens. La Bible, en énumérant les splendeurs du temple de Jérusalem, y fait figurer de nombreux tissus où interviennent le lin, les laines, les fils d'or. Le tabernacle, d'après l'*Exode*, était surtout orné de tentures de diverses couleurs à dessins de figures. D'ailleurs, comme tout l'art des tissus, la tapisserie dès l'origine est chose orientale. Babylone donna son nom à des tissus recherchés qui n'étaient probablement que des tapisseries.

Les héroïnes d'Homère sont le plus souvent représentées comme adonnées au travail de la tapisserie. Il en est ainsi d'Hélène, d'Andromaque et Pénélope : « Habiles à filer, habiles à tisser » sont les épithètes que le poète ajoute le plus communément au nom des femmes dont il veut faire l'éloge. D'ailleurs, dans la demeure antique, les baies des portes étaient fermées par des tentures que soutenaient des anneaux mobiles sur une barre transversale. Minerve était la déesse protectrice des travaux de la tapisserie et de la broderie, ce qui rend plus présomptueux et plus outrageant encore le défi qu'Arachné lance à la déesse. Bien que l'Italie, et notamment Capoue, ait produit des tapisseries, le centre le plus renommé était encore l'Orient, surtout l'Asie Mineure. Le long des murs, sur les lits, aux baies des portes, de riches tentures ornaient la maison romaine. Les draperies de la loge de l'empereur au théâtre, le grand vélum que l'on tendait pour protéger les spectateurs contre l'ardeur du soleil étaient de riches tissus. Bien que la description que donne Ovide sur le travail de Minerve dans sa lutte avec Arachné soit probablement embellie par l'imagination du poète, il est évident qu'il y a là un document non négligeable : le poète n'a pas tout inventé. La tapisserie composée par la déesse représente le débat entre Minerve et Neptune pour savoir celle des deux divinités qui donnera son nom à la future ville d'Athènes. Les fonds sont occupés par une perspective de collines; quatre épisodes distincts à personnages garnissent les quatre coins. Des branchages d'olivier forment bordure. On sait d'ailleurs toute l'estime et toute la part que l'on donnait aux travaux de l'aiguille et de la navette dans les occupations domestiques et dans la vie de la dame romaine. Au temps de Théodose, des princesses offriront en cadeau des harnachements de chevaux qu'elles auront tissés et brodés de leurs mains. (Voir *Épigrammes* de Claudien.)

L'art byzantin recherche les tons éclatants dans les tissus au point d'y fixer des joyaux. Les mosaïques, les ivoires, les miniatures nous montrent les personnages couverts de riches vêtements à dessins compliqués sans le moindre espace laissé nu sur les fonds. Pour les caractéristiques et les détails particuliers d'ornementation, *Voir* au mot Byzantin. Par la richesse du coloris et par le dessin de la décoration, l'art byzantin, en ce genre comme en tout le reste, se rapproche de l'esprit oriental. Le trésor de la cathédrale de Sens possède sous le nom de suaires de saint Potentien et saint Savinien des étoffes brochées à décor de quadrupèdes chimériques et d'oiseaux bizarres. C'est ce style que nous retrouvons encore dominant pendant la période romane proprement dite; les tentures sont alors surtout choses d'église. Elles sont pour la plupart d'origine orientale, bien que vers le IXe siècle on puisse signaler des ateliers de tapisserie dans les couvents et, au XIe siècle, une manufacture renommée à Poitiers. Vers la même époque, l'Anglais saint Dunstan dessine des cartons pour servir de modèles à des châtelaines. L'Angleterre produisait en effet déjà des tissus appréciés; cependant

le nom de tapis sarrasinois ou de tentures sarrasinoises, donné le plus souvent aux travaux du métier, indique que c'est l'Orient qui tient la tête. C'est par un abus de langage que l'on appelle tapisseries les tentures de Bayeux (qui datent du XIe siècle). (*Voir* article BAYEUX.) Les pièces remontant à ces temps reculés sont des plus rares. Parmi les plus célèbres, il faut noter les tapisseries du dôme de Halberstadt qui forment une suite d'environ 30 mètres de long sur un mètre de haut. Les personnages païens y sont figurés à côté des personnages bibliques. Le XIIIe siècle est, en Occident, le

FIG. 495. — TAPISSERIE DES GOBELINS, DITE « TENTURE DES INDES » (XVIIIe SIÈCLE)

signal de la résurrection des arts industriels : l'influence des croisades est immense sur le développement du luxe de la vie intérieure. On est dans la période de l'art ogival.

Dans l'ameublement, les tissus prennent une importance qu'ils n'avaient pas jusqu'alors. Les tentures remplacent encore les portes dans l'intérieur des châteaux et garnissent les murs. Lors des entrées triomphales de princes, lors des tournois, des couronnements, les tapisseries dominent dans les garnitures des fenêtres, dans les bannières des corporations, dans les costumes, dans les caparaçons. Ce mouvement s'accentue au siècle suivant. L'Occident n'a plus besoin de s'adresser à l'Orient. Les Flandres, si actives, si industrieuses, voient surgir des manufactures qui créent une fabrication et un style indigènes avec leurs « draps imagiés ». C'est Arras (qui donnera son nom à la tapisserie elle-même), puis Bruxelles, puis Valenciennes, puis Tournai. Les inventaires des rois de France, des princes, par les nombreuses mentions qu'ils en font, montrent quelle place les tapis et les tentures occupaient dans le luxe de l'époque. Parmi les tapissiers renommés, on cite le Parisien Nicolas Bataille qui

travaille pour la cour et pour les princes, auteur (vers la fin du XIVe siècle) de la tapisserie d'Angers dite de l'Apocalypse. On cite également Jacques Dourdin, qui fit pour le duc de Bourgogne des tapisseries dont les sujets sont profanes et empruntés aux fabliaux ou à l'histoire. Malgré la renommée des tapissiers parisiens, c'est encore Arras qui tient la tête. Le mouvement de laïcisation de l'art s'accentue : là comme ailleurs on a peu à peu abandonné les sujets religieux pour les sujets profanes. Les épisodes de la vie journalière tiennent plus de place.

Le XVe siècle amène l'apogée de l'art de la tapisserie. A côté des belles verdures de cette époque, on remarque les sujets à innombrables personnages placés dans des perspectives fuyantes de collines, de manoirs et d'églises. La nature est traitée sommairement avec de larges simplifications dans un esprit décoratif. Les personnages aux riches costumes y forment de véritables foules où chacun a son attitude et son expression propres. Parfois ce sont des mêlées confuses de combats hérissées de lances : des légendes naïves, tissées à même, expliquent la scène. Le nom des personnages représentés se lit sur leur chapeau, sur leurs manches. Lorsque c'est la vie d'un personnage qui est figurée, elle est parfois divisée en plusieurs épisodes séparés par des motifs architecturaux et dans lesquels le même personnage revient chaque fois. Les tapisseries semblent tisser les miniatures de l'époque ; Arras est toujours le centre principal. C'est de là, de Bruxelles, de Tournai et de Bruges que les ducs de Bourgogne font venir les merveilleuses tentures historiées qui formeront les riches dépouilles de Charles le Téméraire, dépouilles qui sont actuellement une des richesses des musées de Berne et de Nancy. C'est de la Flandre également que partent les tapissiers qui vont dans toute l'Europe et particulièrement en Italie (Mantoue, Venise, Ferrare, Florence, Urbin, etc.). Les œuvres de cette époque sont nombreuses dans les collections. Nous citerons parmi elles la tapisserie du *Couronnement de la Vierge* qui fait partie de la collection Davillier au Louvre (salle 34 de notre plan, *Voir* fig. 330); les suites remarquables du Musée de Cluny. Ce musée, sous les nos 6286 et suivants, possède une suite de dix-huit tapisseries d'Arras qui sont du XVe siècle et consacrées à la légende de saint Étienne. De naïves inscriptions gothiques françaises, placées au bas sur une bande à fond rouge, expliquent les scènes représentées. Au même musée (6304 et suivants), huit tapisseries flamandes à inscriptions latines représentant l'histoire de David et de Bethsabée. Les six tapisseries

FIG. 497 — LE TRIOMPHE DE DIANE, TAPISSERIE DES GOBELINS (XVIIIe SIÈCLE)

flamandes (6315 et suivants) datent du commencement du XVIe siècle. Les sujets en sont empruntés à la vie privée et les personnages sont peu nombreux. Mais les tapisseries de Berne et de Nancy sont les plus beaux échantillons de cet art au XVe siècle.

Avec le XVIe siècle commencera la décadence. La naïveté se perd et aussi le sens de la véritable fonction et du véritable domaine de la tenture. Sans doute, jamais les ateliers n'ont été aussi nombreux, jamais peut-être les artistes aussi habiles, mais la tapisserie sort de sa voie, elle veut lutter avec le pinceau de ces peintres auxquels elle demande des modèles. Peu à peu, c'est dans les bordures, jusque-là si peu importantes et le plus souvent absentes, que l'on exilera l'esprit de la véritable décoration tissée. Bruxelles est le centre le plus important. C'est à ses ateliers que le pape Léon X confie le soin de tisser la suite des *Actes des apôtres* d'après les cartons de Raphaël. Jules Romain, le Bronzino, Salviati, Jean d'Udine, dessinent également des modèles. De même le Primatice donne des cartons à l'atelier que François Ier fonde à Fontainebleau et dont il confie la direction à Salomon de Herbaines. Le roi de France ne fait que suivre le mouvement. Partout en Europe se fondent des ateliers à la tête desquels se retrouvent souvent des artistes venus des Flandres. C'est ainsi que les Karcher s'établissent à Ferrare, Rost à Florence, ainsi que Van der Straten. Paris, à cette époque, cite le nom du tapissier Maurice Dubourg qui, sur les cartons de Lerambert, tisse douze tapisseries de treize pieds sur vingt pour l'église Saint-Merri. Un fragment d'une de ces tapisseries est au Musée de Cluny sous le nº 6330. On peut admirer comme tableaux les tentures de cette époque, mais la tapisserie fait déjà fausse route. Elle reste conforme à sa véritable fonction dans celles qui datent du commencement du XVIe siècle (tapisseries de Reims, par exemple) et dans quelques « grotesques ».

Avec le XVIIe siècle, la tendance continuera en s'aggravant. Les sujets seront des compositions savamment ordonnées, les bordures viseront aux illusions de reliefs avec leurs cartouches et leurs motifs architecturaux. La France se signale par les encouragements donnés aux tapissiers, Henri IV résiste à Sully, établit Dubourg au faubourg Saint-Antoine. De là les ateliers passeront dans les galeries du Louvre. Après un court séjour, on les installe au palais des Tournelles, où viennent les deux cents artisans flamands appelés par le roi. De là l'atelier émigre encore rue de Varennes. Marc Comans et François Laplanche sont également favorisés et encouragés par Henri IV, toujours malgré Sully. Le nom de Laurent est encore à citer comme collaborateur de Dubourg. Pierre Dupont, auteur d'un traité de tapisserie sous le nom de *Stromaturgie*, fonde une manufacture qui deviendra la Savonnerie. (*Voir* ce mot.) Vers 1630, Comans et Laplanche s'établissent aux Gobelins, qui ne seront complètement organisés qu'en 1667 sous la direction de Lebrun. (*Voir* GOBELINS.) Outre Lerambert, il faut signaler le peintre Simon Vouet, qui fournira des modèles sous Louis XIII. Ce roi continue à encourager la tapisserie dans la personne des Lefebvre, qu'il a appelés de l'étranger, et des Lourdet, qui sont à la Savonnerie. Maincy, grâce à la munificence du surintendant Fouquet, Reims avec le tapissier flamand Pepersac, voient s'établir des manufactures. Celle de Beauvais est fondée par Louis Hinart vers 1660. (*Voir* BEAUVAIS.) Aubusson devient manufacture royale. (*Voir* AUBUSSON.) Au XVIIe siècle également appartiennent les « Ténières », reproductions des paysanneries de Téniers qui continuent la décadence de Bruxelles. L'Angleterre, vers 1620, possède à Mortlake une manufacture royale sous la direction de François Crane, qui reproduit la suite des *Actes des apôtres*, réplique qui se trouve au Garde-Meuble. La révocation de l'édit de Nantes, désastreuse pour la

tapisserie comme pour toutes les industries en France, fit émigrer à Berlin les ouvriers français, et notamment Mercier, qui y fonda une manufacture.

Le XVIIIe siècle, par son goût des allégories décoratives (les triomphes des dieux, les éléments, les pastorales), par l'importance des bordures, qui, comme dans la série des Don Quichotte, ne laissent plus au sujet principal qu'un médaillon de dimensions restreintes, se rapproche un peu plus de la véritable tradition malgré l'importance qu'y gardent encore les motifs architecturaux et la recherche des reliefs. Les arabesques des Audran, etc., avec leur composition fantaisiste, avec leurs colorations plus conventionnelles sont plus dans le ton de cet art. La tapisserie, qui avait en France chanté la gloire de Louis XIV, laisse là le lyrisme et l'épopée, se fait plus aimable et en même temps plus décorative. Pour la tapisserie française, nous renvoyons à GOBELINS, BEAUVAIS et AUBUSSON. A signaler à l'étranger les manufactures de Naples, de Venise, de Séville, de Madrid et de Munich.

TAPISSIER. *Voir* AMEUBLEMNET.

TARABISCOT. Petite cavité qui sépare deux saillies dans les moulures.

TARABISCOTÉ. Se dit de ce qui est orné de tarabiscots et, par extension, de toute ornementation où les minuties abondent jusqu'à l'exagération.

TARDESSIR (DOMANGE). Céramiste italien du XVIe siècle. Venu en France, Tardessir s'établit à Lyon avec Julien Gambyn, son compatriote, et obtint, après Jean Francisque, un privilège royal pour fabriquer de la « vaisselle, façon de Venise ».

TARGE. Primitivement synonyme de bouclier. Vers le XVe siècle ce mot désigne plus spécialement le bouclier des hommes de pied. Elle était ordinairement formée d'une charpente de tilleul recouverte de cuir. Le cuir de l'extérieur était enduit d'une sorte de composition dans le genre du stuc. Cette substance se modelait pour l'ornementation de la targe. Reliefs, peintures, inscriptions la décoraient. On peut voir des échantillons de ces targes au Musée de Cluny, sous les nos 5415 et suivants. Les allemandes étaient celles qui affectaient les formes les plus bizarres. Leur surface cintrée portait à un côté une échancrure destinée à laisser passer et à assujettir la lance.

TARSIA. Incrustation de marbre (mosaïque de pierre).

TASSE. Les formes si nombreuses des récipients et les changements de sens des mots ne permettent pas de bien suivre l'histoire de la tasse. Parmi les coupes en usage chez les anciens, plusieurs affectent cette forme. Les inventaires du moyen âge ne distinguent pas nettement la tasse et le gobelet. Cependant, il est probable que la tasse à l'origine accompagnait la coupe et servait à faire l'essai (*Voir* ce mot). Tasse et soucoupe se trouvent mentionnées ensemble au XVIe siècle, et l'émaillerie peinte de Limoges en a produit à cette époque avec un décor de sujets religieux. Ces tasses sont parfois fermées par un couvercle. Le plus souvent sans anse, elles en ont parfois deux. On cite une tasse que Jacques Cœur fit faire en forme de cœur par allusion à son nom. (Voir Musée du Louvre, série D, nos 427, 638, etc.)

TASSETTE. Partie de l'armure qui se composait de lames articulées et protégeait le haut de la cuisse.

TATZE (MELCHIOR). Potier allemand du XVIe siècle. Cité par M. Salvetat, dans ses *Annotations à l'histoire des poteries* de M. Marryat, comme auteur d'une chaire en terre cuite émaillée, qui se trouve à Strehla et porte la date de 1565.

TAU. Nom de la lettre grecque qui par la forme et par le son correspond au T français. La crosse, dans le style byzantin se termine ou par un globe ou par deux

serpents qui, enroulés au-dessus de la douille, s'écartent en haut de façon que leurs têtes forment les deux branches d'un T. Cette forme a son origine dans un passage de l'Apocalypse où l'ange marque d'un T le fr[illegible]es prédestinés. Un émail champlevé du Musée du Louvre (série D, n° 61, XIIe siècle) représente « cette inscription du Tau sur le front des fidèles ». Aux crosses en T succéda la crosse terminée en volute arrondie. (*Voir* Crosse.)

TAUCHIE. Ancien synonyme de Damasquinure.

TAURIN (Richard). Ébéniste, sculpteur sur bois, du XVIe siècle, originaire de Rouen.

FIG. 498. — TARGE DU XVe SIÈCLE (COLLECTION BASILEWSK.)

TAURINI (Ricciardo). Sculpteur sur bois, du XVIe siècle. Élève d'Albert Dürer, enrichit de bas-reliefs en bois sculpté les stalles du chœur du dôme de Milan.

TAVERNIER (J.-B.). Célèbre voyageur français (1605-1686). Fit six voyages en Asie, en rapporta des richesses en pierreries, tissus, etc., publia ses *Voyages en Turquie, en Perse et aux Indes*, qui eurent une certaine influence sur le style décoratif de l'époque. Anobli par Louis XIV pour services rendus à l'industrie nationale.

TAVOLACCINO (Les trois frères Giovanni, Piero et Romolo). Orfèvres italiens du XVe siècle. Mentionnés dans la préface de Benvenuto Cellini à son *Traité d'orfèvrerie* comme sans rivaux, à leur époque, pour la monture des pierres fines sur bagues et

pendants. Ils étaient aussi en grande réputation pour tous travaux de ciselure et pour tous bas-reliefs.

TAXI (Les frères Clemente et Zenobio). Sculpteurs sur bois, à Florence, à la fin du xve siècle. Signalés parmi les premiers maîtres sculpteurs en meubles et en panneaux, à cette époque.

TEINTURE. Coloration artificielle par immersion. La teinture s'applique aux tissus et aux bois.

La teinture n'est pas une couleur déposée superficiellement sur le corps à teindre : elle pénètre ce corps et le modifie en lui-même. Un tissu teint et un bois teint ne sont pas un tissu peint (toile peinte, toile imprimée) et un bois peint.

1° L'antiquité, dès les temps les plus reculés, a connu la teinture. Homère, qui mentionne même la teinture de l'ivoire, consacre déjà la célébrité de l'industrie asiatique dans l'art de la teinture. La pourpre de Phénicie était le produit d'une teinture. C'est de ce pays que Salomon fit venir des tissus pourpres, bleus, écarlates et cramoisis pour l'ornementation du temple. (*Voir* Égypte.) La pourpre est mentionnée par Moïse dans les Livres saints. Lorsque Alexandre pénétra dans le camp de Darius vaincu, il y trouva une extraordinaire richesse d'étoffes de toutes couleurs (au témoignage de Plutarque). Au moyen âge, vers le xiiie siècle, Venise était renommée pour ses teintures, dont elle avait dû emprunter le secret à l'Orient, avec qui elle avait des rapports commerciaux continuels. On attribue au Hollandais Cornelis Doebbel la découverte d'une belle teinte écarlate due à la cochenille (vers le milieu du xvie siècle).

Le nom des Gobelins, qui devait devenir celui de la manufacture fondée par Colbert au xviie siècle, fut, au xvie, celui d'une famille de célèbres teinturiers établis sur les bords de la Bièvre. Cette rivière passait même pour avoir des propriétés particulières éminemment propres à la teinture et notamment à la production d'un rouge renommé. Le xviiie siècle vit la teinture faire des progrès en même temps que les toiles peintes prenaient une importance qui menaçait l'industrie de la tapisserie. Les couleurs dont on se servait pour décorer les premières toiles peintes étaient cependant ternes et fragiles. En effet, vers 1730, les toiles peintes étaient peintes à la main. L'atelier de Cottin et de Cabannes (d'où sortit Oberkampf, qui devait devenir célèbre) ne produisait que des tissus aussi ristes et aussi malheureux d'aspect que le furent les premiers papiers peints.

Les progrès de la chimie industrielle au xixe siècle, grâce surtout aux remarquables découvertes de Chevreul, devaient perfectionner l'art de la teinture au point d'en faire une des parties les plus déblayées de la chimie.

2° La teinture du bois se fait rarement sur de fortes épaisseurs. Elle est directe quand la substance tinctoriale pénètre le bois sans difficulté. Dans l'autre cas, on opère le mordançage, c'est-à-dire qu'on emploie une substance, un mordant dont la présence permet l'assimilation de la teinture.

C'est par la teinture que l'on imite les bois rares et qu'on fait les « faux bois ».

Le faux acajou se produit de nombreuses façons. Le chêne, le merisier, le sycomore, l'érable, le peuplier, etc., fournissent des imitations. Le poirier teint imite l'ébène. Le faux palissandre se fait avec le noyer ou le hêtre. Toutes ces imitations sont telles qu'il est parfois très difficile de reconnaître le vrai du faux. C'est un art qui date de loin et qui fit de remarquables progrès au xve siècle, quand on employa les colorations par les huiles, les acides et les couleurs bouillies : ces colorations furent employées en même temps que les gravures au feu et les marqueteries pour produire de curieuses

perspectives ou des groupes symboliques (sciences, etc.) sur les panneaux des meubles.

TÉLAMON. Personnage sculpté soutenant une tablette, un chapiteau, un entablement. On dit aussi atlantes. Les cariatides sont des télamons féminins.

TÉLÉSIE. Nom donné à chacune des trois pierres dites « parfaites » : rubis, saphir, topaze d'Orient.

TEMPÉRANCE. Une des quatre vertus cardinales dans la philosophie antique et jusqu'au XVIIe siècle. Les trois autres (qui l'accompagnent souvent) étaient la Sagesse ou Prudence, la Force ou Courage, la Justice. La tempérance est une allégorie fréquente dans la décoration ciselée ou émaillée des hanaps, aiguières, etc. Voir le célèbre bassin d'étain, dit à la *Tempérance*, par Briot, Musée de Cluny n° 5190 et, dans le Dict., fig. 116. Voir, même musée, n° 2793, un grand bas-relief en terre cuite émaillée, par Luca Della Robbia, représentant la Tempérance.

TEMPS. Personnage allégorique représenté sous la figure d'un vieillard armé d'une faux et tenant le sablier. Le serpent qui se mord la queue est l'emblème du temps. Le Temps figure fréquemment sur le haut des horloges de l'époque de Louis XIV.

TENDRE (PATE). *Voir* PATE.

TÉNIÈRES. Noms des tapisseries flamandes qui, vers le milieu du XVIIe siècle, reproduisirent les scènes rustiques, les paysanneries de Téniers.

TENTURES. Ensemble de pièces d'étoffe, tapisseries, etc., tendant les murs d'une chambre, etc.

TERENZIO DI MATTEO. Céramiste de Pesaro (milieu du XVIe siècle).

TER FEHN. Céramiste hollandais de la fin du XVIe siècle. Auteur de statuettes, amours, anges et figures mythologiques.

TERME. Personnage sculpté ou peint dont le corps se termine en gaîne.

TERRASSE. La surface qui forme le dessus d'un socle (flambeau, pendule, etc.)

TERRASSE. Partie non polie dans une pierre précieuse.

TERRE CUITE. *Voir* POTERIE.

TERRE DE PIPE. Sorte d'argile blanche.

TERRINE. Pièce faisant partie de la grosse vaisselle de table. La terrine a presque la même forme que la soupière : comme elle, elle a deux anses latérales, un couvercle, un plateau. Les terrines se faisaient ordinairement en poterie en « terre », d'où le nom. L'orfèvrerie a produit de belles terrines dans les styles Régence, Louis XV ou Louis XVI.

TERROUX (MADEMOISELLE). Peintre sur émail, de Genève, au XVIIIe siècle, élève de Petitot.

TESCHLER (JOHANN). Sculpteur sur bois, de Nuremberg, au XVIe siècle. Excellait également à sculpter le speckstein, pierre tendre à grain fin, dont on faisait des portraits en bas-relief.

TESSELLE. Fragment de pierre, de terre cuite, ou de marbre employé dans les mosaïques de pavement.

TÊTE (DU LIT). *Voir* CHEVET.

TÊTE-A-TÊTE. Service composé de deux verres ou deux tasses, et carafe ou cafetière, théière avec sucrier, le tout sur un plateau.

TÊTE DE CLOU. Ornement en forme de tête de clou, le plus souvent carrée avec quatre faces. Caractéristique du style roman.

TÊTE DE NÈGRE. Couleur brun bleuâtre dans la reliure.

TÉTRACORDE. Lyre à quatre cordes.

THÉIÈRE. Récipient pour l'infusion du thé. Objet d'orfèvrerie ou de céramique. Les Japonais produisent des théières en bocaro, substance qui, par l'usage répété, donne au thé une saveur appréciée des gourmets.

THELOT (Jean-André). Orfèvre d'Augsbourg au commencement du XVIIIe siècle.

THENDON. Orfèvre et architecte français du Xe siècle. Cet artiste éleva vers 991 la façade de l'église Saint-Père de Chartres et exécuta pour cette église la châsse d'or, enrichie de bas-reliefs, qui renfermait une tunique et une ceinture de la Vierge.

THÉODORE (de Samos). Célèbre artiste grec, à la fois sculpteur, orfèvre, architecte. Cité par Hérodote (I, 51) comme auteur d'une grande coupe d'argent sur la commande de Crésus. Le même historien grec mentionne Théodore, fils de Téléclès (également de Samos, peut-être le même que le précédent), qui grava l'émeraude du célèbre anneau de Polycrate.

THÉOPHILE. Moine. Auteur (vers le XIIe siècle) de la *Diversarum artium schedula*, manuel des différents arts. C'est un précieux et substantiel traité où sont rassemblés tous les procédés techniques alors connus dans les arts décoratifs. Peinture sur toile, bois, vélin, verre, émaillerie, mosaïque, nielle, damasquinure, orfèvrerie en général, tout est traité dans ce livre qui dévoile toutes les ressources et tous les détails du travail des artisans et artistes de l'époque byzantine. On ne sait rien sur la vie de Théophile, que l'on suppose Allemand.

THÉRICLÈS de Corinthe. Potier de l'ancienne Grèce.

THIBAUDE. Tissu grossier fait de poils de vache et qui sert de garniture entre le parquet et les tapis.

THIBAULT LA LÈVRE. Peintre verrier du Dijon au XVe siècle.

THIERS (Puy-de-Dôme). Centre de coutellerie.

THILLO. Second abbé du monastère de Solignac, au VIIe siècle. Orfèvre habile, digne élève de saint Éloi, l'abbé Thillo forma des artistes parmi ses moines, lesquels, dit saint Ouen dans sa *Vie de saint Éloi*, exécutèrent pour les églises une quantité considérable de beaux ouvrages d'or et d'argent.

THOMAS DE LANGRES. Orfèvre français du XIVe siècle. Mentionné dans les *Archives municipales de Blois* publiées par M. de Laborde, comme orfèvre attitré de Marguerite de Valois (comtesse de Blois), nièce de Philippe le Bel.

THOMIRE (Pierre-Philippe). Bronzier-orfèvre parisien (1751-1843). Élève de Pajou et de Houdon. Travailla pour Sèvres. Auteur d'un candélabre offert à Louis XVI, en mémoire de la guerre d'Amérique. Travailla pour les diverses cours d'Europe. Fit avec Odiot le berceau du roi de Rome et la toilette offerte à l'impératrice par la Ville de Paris. La collection Demidoff contenait de nombreuses et belles pièces dues à cet artiste, qui travailla surtout dans le style Empire.

THOUVENIN. Relieur estimé (1796-1834).

THUYA. Bois exotique très estimé à belles mouchetures d'un rouge brun. On a supposé que c'était le *citrum* des anciens. C'est vers 1850 que le thuya a été connu.

THYRSE. Sorte de bâton entouré de pampres de vigne ou de lierre et surmonté d'une pomme de pin. Attribut de Bacchus. Fréquent dans les styles Louis XVI et Empire.

Vase de Porcelaine (Manufacture royale de Copenhague).

TIERS-POINT Ogive formée de deux arcs tels que les distances du sommet aux deux angles de la base sont plus petites que la distance qui sépare ces angles l'un de l'autre. L'ogive en tiers-point se présente dans la seconde période du style ogival. *Voir* Ogival.

TIGE. Partie plus ou moins haute qui forme colonne au-dessus du pied dans les calices, ciboires, coupes, flambeaux, etc. La courbe par laquelle la tige s'harmonise avec le pied s'appelle bouge. La tige porte souvent en son milieu un renflement appelé nœud ou pommeau. On donne souvent le nom de tige au manche de la sonnette et au tuyau cylindrique de la clef.

TILLEUL. Bois indigène jaunâtre employé dans l'ébénisterie. Beau poli.

TIMBALE. Gobelet presque cylindrique, sans pied et bordé d'un ourlet.

TIMBRE. Partie arrondie formant la calotte du casque.

TIMBRE. Ornement quelconque (casque, tiare, etc,) sur le haut d'un écusson d'armoiries. Écu timbré d'une tiare.

TIMBRE AMPHORIQUE. Cachet de potier sur une poterie antique. On dit aussi sceau amphorique.

TISSUS. Le tissu est une surface résistante et souple formée par l'entrecroisement de fils. La fabrication se fait au métier et consiste à passer transversalement les fils de la trame entre les fils parallèles longitudinaux de la chaîne. Le mode d'entrecroisement forme l'armure qui, susceptible de combinaisons infinies, peut se ramener à quatre types principaux : le toilé, le sergé, le croisé et le satin. Les fils sont des produits minéraux, végétaux ou animaux. Au premier genre appartiennent les fils d'or, d'argent et de métal. Le chanvre, le lin, le coton fournissent les fils végétaux. La laine, la soie, etc., proviennent des animaux. Le fil est le produit de la torsion des brins et des fibres au fuseau, au rouet ou à la filature mécanique.

Outre l'arrangement, les rapprochements, les drapés, les plissés, les capitonnés, les passements qui font partie de l'ouvrage du tapissier décorateur, l'effet décoratif des tissus a pour éléments leur contexture (à grain plus ou moins fin, pelucheux ou non, etc.), leurs moirures, reflets, lustres, côtes, leurs dessins combinés ou contrariés en brochés, damassés, etc., l'ornementation géométrique florale ou animée et enfin les colorations tissées à même ou imprimées après coup.

La classification la plus simple serait celle qui placerait en premier lieu la substance même, soie, laine, coton, etc. Mais les dénominations sont plutôt données d'après la contexture de l'étoffe. C'est ainsi que, si l'on s'en réfère aux classifications des expositions, on distingue : les lampas, les damas (laine, soie), les brocarts, les brocatelles, les reps (à côtes dans le sens de la chaîne), les velours, les damas, les popelines (à côtes transversales), les algériennes, les tissus de crin, les toiles, les perses, les cretonnes, les tapisseries, les moquettes, les tapis, les mousselines brodées et brochées, les tulles, les coutils, les châles, les rubans. (*Voir* articles spéciaux, Soie, Tapis, Impression, etc.)

L'art du tissu remonte à l'âge du bronze. On a retrouvé dans les stations lacustres de la Suisse des pelotons de fils, des fragments de tissus que la science géologique affirme appartenir à l'industrie préhistorique.

Le Musée du Louvre (antiquités égyptiennes, salle civile, armoire B) possède des fragments de tissus égyptiens, vêtements trouvés dans les tombeaux. « Une sorte de tunique teinte en pourpre et une autre teinte en jaune sont des échantillons très rares

des belles teintures antiques. D'autres beaux fragments sont de nuance rouge ou orange; toutes ces couleurs sont teintes sur laine. Les galons et les broderies présentent des rapprochements avec ceux qui sont encore en usage en Orient. Les étoffes transparentes, sorte de mousseline grossière, servaient aux premiers vêtements des hommes et des femmes, comme nous l'enseignent les peintures. Le lin est sans exception la matière de ces étoffes, ainsi que celle des belles toiles de momies. On n'a retrouvé en Égypte aucun tissu de coton. » Les momies étaient enveloppées dans des tissus plus ou moins riches. Les musées possèdent des toiles de momie peintes. La vitrine de la salle funéraire (Louvre, antiquités égyptiennes) contient de ces toiles de momies.

C'est d'ailleurs l'Orient qui a été le centre par excellence de l'art du tissu dans toute l'antiquité et le moyen âge. La description des ornements du temple de Jéru salem mentionne des tissus colorés et ornés de figures de chérubins. L'intervention des fils métalliques contribuait à donner de l'éclat à ces tentures. Les despotes asiatiques portaient des costumes ornés de broderies riches avec franges, rosaces et passements. Sur les terrasses des palais inondés de soleil, ils tenaient leur cour dans des sortes de tentes vastes de tissus aux tons éclatants.

La Grèce, à l'époque homérique, aime également le luxe des belles étoffes aux splendides couleurs. Homère mentionne les étoffes de Milet et de l'Asie Mineure. Les reines, les déesses de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* s'occupent à filer, à broder et à tisser. Les passages de ces deux poèmes où sont détaillés les travaux de l'aiguille et de la navette sont trop nombreux pour pouvoir les citer. La broderie était chose asiatique et passait pour une invention des Phrygiens. A cette époque et pendant une grande partie de l'antiquité, la soie est inconnue. (*Voir* Soie.) Grecs et Romains, aux temps historiques, donnèrent à tout ce qui concerne les tissus une grande place dans les occupations de la vie domestique. Dans les maisons, il y avait une pièce spéciale, le textrinum, où, sous la direction de la mère de famille, travaillaient les fileuses. Les agriculteurs, lorsque la pluie rendait impossible le travail du dehors, « montent les lisses sur les chaînes », nous dit Virgile (G. I. 285). C'était en outre l'objet d'un grand commerce. Sénèque parle des boutiques des brodeurs. L'Orient était toujours le fournisseur. Pline attribue à Alexandrie (Égypte) l'innovation des métiers à plusieurs rangs de lisses. L'estime dans laquelle on tenait cet art était telle que le philosophe Posidonius déclarait digne du nom de « sage » l'inventeur du métier de tisserand. D'ailleurs Minerve était la patronne des fileurs, brodeurs et tisseurs, et une légende nous montre la déesse punissant de mort Alcinoé pour avoir renvoyé la fileuse Nicandra sans lui payer son salaire. Parmi les tissus, les pourpres (teintes avec une composition où figurait un coquillage de Phénicie) tenaient le premier rang. Elles n'étaient pas toutes rouges comme semblerait l'indiquer le mot. Pendant toute la République romaine, la plus estimée fut la pourpre d'un roux tirant sur le noir. Sous Auguste, la vogue fut à la pourpre violette, et ce n'est qu'après cet empereur que la pourpre rouge fut la plus recherchée.

La pourpre venait d'Orient, comme le disent les épithètes les plus ordinaires qu'on ajoutait à ce mot, « pourpre assyrienne, phénicienne, sidonienne, tyrienne ». De l'Orient également les broderies, dites d'abord tissus phrygiens, ainsi que ces tissus brochés d'or auxquels Attale, l'innovateur, donna son nom. Cos était renommé pour ses étoffes transparentes dont s'enveloppaient les danseuses. On distinguait les sindons,

étoffe de lin très légère, le multicius plus léger encore (tissu très précieux), le polymitus aux dessins variés et damassés, la trilix à côtes, la molochina faite de fibres végétales, les gausapa, loena, amphimallum, amphitapus, toutes à longs poils. L'étoffe, d'après son dessin, était dite virgata à raies, scutulata à losanges. La galbana était verte, la crocota couleur de safran et l'améthystina violette.

L'art byzantin qui ouvre le moyen âge surcharge les tissus de broderies, de métal et de pierres précieuses. (*Voir* Broderie.) On sait que l'industrie de la soie fut importée en Europe au milieu du vi^e siècle. (*Voir* Soie.) Les caractéristiques de l'ornementation des tissus byzantins sont données au mot Byzantins.

Les Gaulois tissaient le lin et la laine : ils savaient brocher ; les teintures rouges, belles comme coloration, n'avaient pas de solidité. D'ailleurs, les fourrures et les peaux

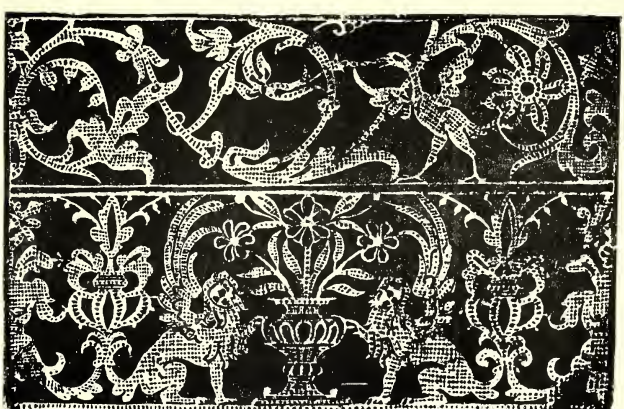


Fig. 499 — Dessin de tissu persan

suppléaient en grande partie aux étoffes dans leur ameublement et leur costume sommaires. Le pays des Atrébates (Artois et Flandre) était le centre de production d'un tissu que l'on appelait *xérampeline* à cause de sa couleur feuille morte. A l'époque de Charlemagne, les étoffes riches viennent de l'Orient ou de Venise. Parmi les cadeaux qu'Aroun-al-Raschid envoya à Charlemagne, on voit figurer un pavillon de fin lin varié de diverses couleurs et si élevé qu'un trait décoché par le bras le plus vigoureux ne pouvait aller jusqu'au sommet, si vaste qu'il contenait autant d'appartements que le plus superbe palais.

Une ambassade envoyée par Chilpéric à Constantinople en rapporta des tissus précieux dont il orna son palais de Nogent-sur-Marne. Au xie siècle, Venise payait à l'empereur le tribut d'un manteau de drap d'or sorti de ses métiers estimés.

Les sujets d'ornementation des étoffes de cette époque sont surtout religieux. On y rencontre aussi des dessins barbares d'animaux affrontés, griffons, oiseaux, etc. Ces

derniers persisteront dans le décor jusque vers le XIIIe siècle. Au commencement du ▼ siècle, une fabrique de toile est fondée à Caen.

Au Xe siècle, on signale des ateliers dans les couvents, notamment au monastère de Saint-Florent, à Saumur. A la même époque, Poitiers est renommé pour ses tissus.

Le XIIe siècle voit se développer en France l'industrie des tissus. Les effets de richesse sont surtout recherchés, et c'est le style byzantin qui domine dans les ornements brodés d'or. Jusque-là les tissus orientaux avaient presque tout fourni. La chape dite de Charlemagne, à Metz, est d'un style tout persan. Mais la cathédrale de Sens conserve des vêtements de Thomas de Cantorbéry qui témoignent d'un art indigène occidental. On possède de cette époque des fragments de tissus de soie où des inscriptions sont tissées à même et en même temps que l'étoffe (archives du Calvados, deux cordons de soie attachés à une charte datée de 1169). La tenture de Bayeux (*Voir* BAYEUX) montre que la broderie était l'occupation des plus nobles dames. La Sicile et surtout Palerme ont de nombreuses manufactures où l'on travaille le lin, la laine et la soie dont l'industrie récente a été importée par les Grecs.

FIG. 500. — SOIE BROCHÉE

Le XIIIe siècle est le siècle des tissus et des tentures. Leur importance est montrée par le soin avec lequel les statuaires du temps sculptent les détails des belles draperies des statues des églises. Sur les vitraux de la cathédrale de Chartres sont représentés l'atelier d'une filature et des boutiques de drapiers. Les tentures remplacent les peintures murales dans les intérieurs. Les étoffes pénètrent dans l'ameublement et garnissent les meubles où jusque-là le bois avait dominé. L'industrie flamande, déjà si active au siècle précédent, tisse les étoffes (lin et laine) pour toute l'Europe dans ses ateliers de Gand, d'Ypres et de Bruges. Des artisans italiens s'établissent en France, à Lyon, à Nîmes et à Avignon. Parmi les tissus renommés à cette époque, figurent le cendal, sorte de taffetas (dont le nom, comme celui de taffetas, est arabe) et le samit, sorte de satin ou de brocart. Pour les draps d'or et de soie, c'est l'Italie qui, avec Pise, Florence, Lucques et Gênes, tient la tête.

Le XVe siècle voit s'établir la célébrité des toiles de Reims, des draps de Provins et de Rouen. Reims fabriqua les premières serviettes et en offrit à Charles VII lors de son sacre.

Louis XI prodigue les encouragements aux ateliers de tissage et importe l'industrie de la soie, notamment à Tours, qui donnera son nom à un taffetas (gros de Tours) Ce roi avait fait venir des artisans d'Italie et de Grèce pour la fabrication des draps d'or, d'argent et de soie.

Le costume atteint un luxe incroyable qui favorise le développement de l'industrie des étoffes. Dans un marché Louis II de Bourbon mettait en gage, pour 4,200 écus d'or, un costume qui est ainsi décrit : « Ladite cotte est de drap d'écarlate rosé, ouvrée de plusieurs et divers (différents) ouvrages de perles grosses et menues, de rubis balais et de saphirs. Il y a audit ouvrage six cercles principaux, un sur chaque

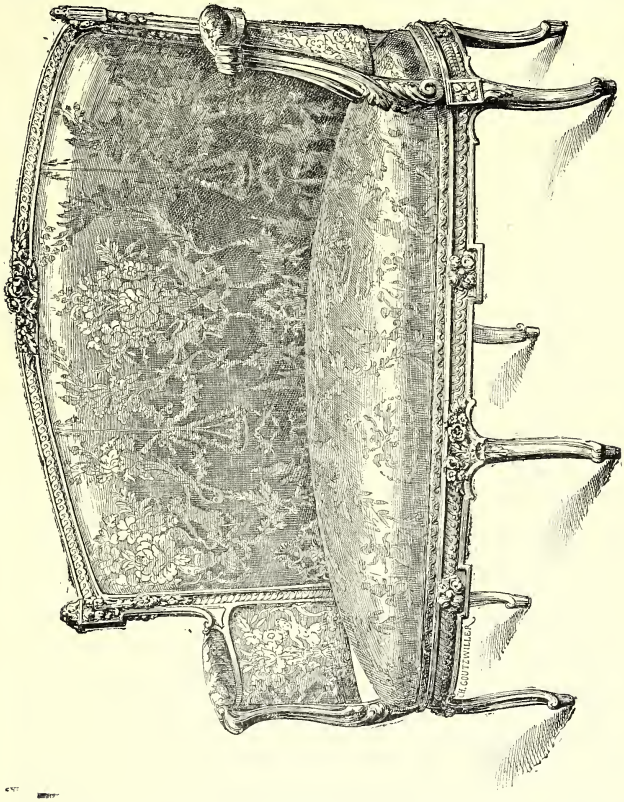


FIG. 501. — DAMAS DE SOIE GARNISSANT UN CANAPÉ (DÉBUTS DU LOUIS XVI.

manche, deux sur la poitrine et deux sur le dos. En chaque cercle, il y a six petits ronds composés chacun de six grosses perles, et d'un rubis ou saphir, et de plus, au centre, un grand cœur composé de 60 à 64 perles, et au centre de chaque cœur un rubis. » On voit que le luxe des étoffes de vêtement est tout byzantin, sinon le style. Les tentures n'étaient pas moins riches dans les intérieurs des châteaux, en laissant de côté les tapisseries dont il est parlé ailleurs. Les pièces tout entières étaient tendues et formaient ce qu'on appelait « chambres ». « Chambre de serge de Caen sur couleur

de vert d'herbe, à plein ciel, dossier et couverture pour la couche, tous brodés de cygnes blancs. Et est ladite chambre garnie de trois courtines autour du lit. » On lit dans un inventaire du xve siècle : « Une chambre de velours vermeil, brodée de bergers, brebis et herbages, garnie de ciel, dossier, couverture de lit, trois courtines de cendal vermeil et six carreaux pareils à ladite chambre, desquels les deux sont grands et les quatre autres petits et dix tapis et le banquier (garniture de banc) de haute lisse sans or. » Les riches tissus étaient des richesses dont on était aussi fier que des pièces d'orfèvrerie, etc. Lors de la défaite de Charles le Téméraire, son camp contenait des tentes regorgeant d'étoffes précieuses débordant des coffres et des bahuts. D'ailleurs, dans leurs voyages, les princes mettaient leur orgueil à faire défiler sous les yeux de la foule des chariots remplis d'étoffes que décrivent avec admiration les chroniqueurs. Le curieux « Roman de Jehan de Paris » abonde en descriptions de ce genre. *Voir* à Louis XII (style) l'entrée de César Borgia.

Le luxe des tissus continue au xvie siècle. L'entrevue des rois de France et d'Angleterre a lieu dans un camp qui reçoit le nom de camp du « Drap d'or ». Les lois somptuaires, nombreuses à cette époque, constatent le luxe plutôt qu'elles ne l'arrêtent. Gênes et Milan sont toujours célèbres pour leurs étoffes de soie. Les beaux velours de Gênes à fonds satinés et ramages en reliefs veloutés sont recherchés. Ronsard se plaint que le luxe du velours se répande dans toutes les classes. Lyon lutte déjà avec l'Italie. Venise a la vogue pour les arabesques et les feuillages sur fonds d'or. L'Orient fournit encore les tapis que l'on trouve mentionnés dans les inventaires sous la désignation « tapis de Turquie » ou « turquins ». Dans les tentures des intérieurs, les tapisseries tiennent la plus grande place.

Le xviie siècle, sous Louis XIII, aime les tons tristes, les feuillages très fournis, surchargeant les fonds. Le damas à grands ramages, les velours se tendent sur les murs au temps de Louis XIV. On cite la chambre que Mme de Rambouillet fait tendre en bleu contre la mode qui, à cette époque, est aux tons bruns et sombres. Mme de Sévigné, comme Louis XIV, a une chambre tendue en velours cramoisi (ton qui est en vogue pendant la seconde moitié du siècle). Dans l'ameublement, on cite les tapisseries faites avec ce petit point qui reçoit son nom des demoiselles de Saint-Cyr que fait travailler Mme de Maintenon. Les oiseaux, les fruits, les chinoiseries s'y dessinent en colorations fortes sur des fonds fréquemment jaunes.

Le xviiie siècle, sous Louis XV, est aux chinoiseries et aux motifs floraux mêlés de rocailles. Les étoffes d'ameublement affectent des couleurs tranchées qui ne soient pas éteintes par la dorure des bois. Sur les murs, la peinture blanche, les reliefs des stucs dorés, les motifs peints remplacent les étoffes. Avec le Louis XVI arrive le règne des bandes longitudinales, des fleurettes semées, des médaillons. Les lampas sont très employés. L'industrie des toiles peintes (*Voir* Impression) a, sur la fin, à lutter avec les papiers peints, qui sont connus d'abord sous le nom de « tapisseries de papier ». Le costume, aussi bien masculin (gilets, etc.) que féminin, fait triompher les étoffes claires, légères, gaies de couleur, semées de fleurettes. L'ameublement donne une plus grande place au tissu. Les lits n'ont souvent le bois que comme encadrement de panneaux d'étoffes.

C'est surtout au xviie siècle que l'industrie lyonnaise devait briller dans le tissu et surtout dans la soierie. Déjà au xvie siècle, les artisans italiens étaient nombreux à Lyon. Lors de l'entrée que fit Henri II dans cette ville en 1548, les artisans florentins,

génois et milanais qui y travaillaient vinrent au-devant de lui par bannières séparées, vêtus à la mode de leurs pays. Au début du XVIIe siècle, l'industrie lyonnaise cite le nom de Claude Dangon, qui produisait des étoffes d'argent, d'or et de soie. Les noms de Bony, de Revel et surtout de Philippe de Lasalle appartiennent au XVIIIe siècle. Philippe de Lasalle, qui fut anobli par Louis XVI, composa le ciel de lit de Marie-Antoinette (fleurs, feuillages sur fond crème). C'est lui qui dessina et tissa les célèbres tentures dites au *Faisan doré* (faisan doré sur fond de satin jaune), aux *Perdrix* (perdrix sur fond vert bleu, lampas), à la *Corbeille de fleurs* (sur fond blanc). Salembier, Ranson et Cauvet sont les plus renommés parmi les ornemanistes qui dessinèrent des modèles pour l'industrie lyonnaise du tissu. (*Voir* TISSUS, supplément.)

TISSU DE VERRE. La fabrication d'un véritable tissu en fibrilles de verre est plutôt chose curieuse qu'utile. Aux expositions de 1844 et de 1849 figurait déjà ce produit. Un petit salon de l'Hôtel de Ville fut tendu de ce tissu fragile : le peu de résistance offert par la substance employée fit qu'on dut renoncer à son usage. Le tissu de verre sert au filtrage du collodion en photographie. On lui donne alors le nom de laine de verre.

TITIEN (TIZIANO VECELLI, dit le), grand peintre de l'École vénitienne (1477-1576). Fournit des modèles qui furent reproduits dans les mosaïques qu'on exécuta à Saint-Marc de Venise. D'après lui, les Zuccati exécutèrent la *Mosaïque* de San-Geminianus (vestibule) : un *Saint Thomas* (de l'intérieur) fut également fait d'après un de ses cartons.

TITRE, rapport entre le métal précieux et le métal qui lui est allié dans un alliage. Le titre se disait autrefois « alloi » (du mot *allier*), d'où nous avons fait « bon aloi », « mauvais aloi ». La détermination du titre se fait par l'essai. L'essai se fait à la coupelle, aux touchaux, à la rature et indique le degré de fin, le denier de fin, les carats. On lit dans le *Livre des Métiers* (du XIIIe siècle) : « Tous les maîtres et valets (compagnons) doivent œuvrer de bon œuvre et de loyal et de bon aloi, selon ce qui a été accoutumé en la ville de Paris. » Le poinçon de contremarque apposé par la corporation des maîtres orfèvres (*Voir* POINÇONS) attestait la pureté de l'or ou de l'argent employé. Pendant tout le moyen âge, l'Europe adopte comme type d'alliage pour l'or « la touche de Paris », c'est-à-dire le titre de Paris. Pour l'argent, le titre est le plus souvent le titre anglais « sterling de Londres ». On conçoit aisément que les mesures fiscales furent nombreuses concernant la garantie du titre, mesures dont le but, le plus fréquemment, était d'enrichir le trésor. L'essai à la coupelle est établi vers 1300 en Angleterre et en France. En 1519, nouvelle réglementation de l'essai pour l'or. Le titre qui avait été jusque-là de 19 carats et demi (*Voir* CARAT) est porté à 21 carats de fin. En 1721, prohibition de l'essai à la rature. En 1762, arrêt pour établir scientifiquement le titre (commission où figurent des membres des corps savants). *Voir* à l'article POINÇONS les variations du titre en Angleterre. Actuellement le titre est libre chez nos voisins; mais pour avoir le poinçon de garantie de la corporation des maîtres orfèvres, il faut qu'il soit à 18 carats soit $\frac{750}{1000}$, le titre le plus usité en France. Une certaine latitude était laissée dans l'approche du titre rigoureux : c'est ce qu'on appelait le « remède » : il était noté sur le poinçon de maître par deux points appelés points ou grains de remède. *Voir* article ALLIAGE.

TITRE, trait horizontal tracé au-dessus d'un mot écrit, pour y marquer une abréviation. SA-MARIA, sancta M̄., sainte Marie.

TOC (Montre a), sorte de montre qui indiquait l'heure sans sonner, mais par le choc d'un petit marteau sur le boîtier même.

TOGE, vêtement sans couture, composé d'une ample pièce d'étoffe, dont les plis couvraient le corps. Il y a à distinguer la toge grecque de la romaine. La toge grecque plus simple, plus petite, à plis moins nombreux, consistait en une pièce carrée ou rectangulaire. Son bord supérieur posé sur la nuque, les deux pans se réunissaient ou par devant ou sur l'épaule : une boucle ou fibule les attachait. Ce manteau portait divers noms selon sa forme. L'*epibléma* était une sorte de manteau descendant un peu au-dessous des genoux et dont les pans étaient réunis à l'épaule droite par une fibule. Le *péribléma* enveloppait entièrement le corps sans laisser le bras libre et sans laisser non plus deviner la forme du corps sous ses larges plis. Tout autre était l'*aléabon*, qui se rapprochait beaucoup de la *toga* romaine. Plus grand, il consistait en deux vastes pans, le premier tombant de l'épaule gauche, le second tombant de l'épaule droite, enveloppant le bras jusqu'au coude, y formant un pli et rejeté sur l'épaule gauche. Plaqué sur le côté droit, de l'aisselle à la cheville, il s'y bridait en plis nombreux, courbés et remontant vers la hanche, où le coude le maintenait.

Les femmes grecques portaient une toge analogue, mais plus légère d'étoffe et à plis plus nombreux et plus fins. Elle consistait toujours en deux pans, l'un pendant, l'autre relevé sur l'épaule gauche. La palla, qu'il est assez malaisé de bien distinguer du péplum ou péplos proprement dit, consistait en une pièce d'étoffe d'environ 2 mètres sur 2 mètres. On la pliait horizontalement dans le haut de façon à rabattre un pan d'environ 50 centimètres. La femme prenant la palla, de façon à laisser pendre à l'extérieur ce pan, en faisait passer le milieu sous l'aisselle gauche, ramenait les deux autres pans sur l'épaule droite, les y fixait par une fibule à un peu moins de 40 centimètres du bord extérieur. Dans cet état, la palla pendait de l'épaule droite en travers de la poitrine vers la hanche gauche. Une seconde fibule fixait à gauche du cou ces deux pans obliques (de devant et de derrière), pris en leur milieu et ramenés sur l'épaule gauche. On avait ainsi une sorte de longue robe sans couture, ouverte sur le côté droit, attachée aux deux côtés du cou, laissant les bras nus libres, celui de gauche sur un pli fermé en bas, celui de droite sur un pli ouvert en bas entre les pans libres de la bande horizontale qui se trouvait pendre sur le buste. Une ceinture serrait la partie de dessous à la taille et aidait à la formation de ces plis si gracieux dans les statues grecques.

La toge fut le vêtement national romain, à ce point qu'ils appelaient *comœdiæ togatæ*, « comédies à toges » les comédies dans lesquelles les personnages étaient romains. La toge grecque (que l'on nommait pallium) avait de même fait donner aux Grecs le nom de palliati, hommes à pallium. Il y a, en effet, de grandes différences entre la toge romaine et la grecque. La toge romaine, d'abord simple, devint bientôt un vêtement à larges plis, beaucoup plus ample que dans le costume grec. Ces plis étaient tels que dans le pan transversal qui passait sur la poitrine on plaçait sa bourse. Les toges étaient de laine, blanche chez les riches, brune chez les pauvres. Les citoyens romains avaient seuls le droit de la porter. La condamnation au bannissement privait de ce droit. Dans le deuil, la toge était noire. La *prétexte* était ornée d'une bande de pourpre : c'était le costume d'apparat des magistrats. Les jeunes gens des grandes familles portaient la prétexte et la bulle. (*Voir* ce dernier mot.) Vers dix-sept ans, ils déposaient la prétexte pour prendre la toge virile de laine blanche. Les généraux

portaient sur l'armure un mantelet appelé paludamentum. Les triomphateurs revêtaient la toge brodée (picta).

Les femmes romaines portèrent d'abord le même costume que les hommes. Leur toge se métamorphosa en *stola* avec manches et terminée en arrière par une sorte de traîne (instita). Au bas de la stola était une haute frange (limbus). Les courtisanes et les femmes condamnées pour adultère n'avaient pas le droit de porter ce costume.

TOILE PEINTE. *Voir* Impression (étoffe).

TOILE. Le réseau formant fond dans la dentelle.

TOILETTE. Nom de la housse qui garnit certaines tables de toilette, nom des ustensiles qui garnissent cette table, nom de la table elle-même. Parmi les tables de

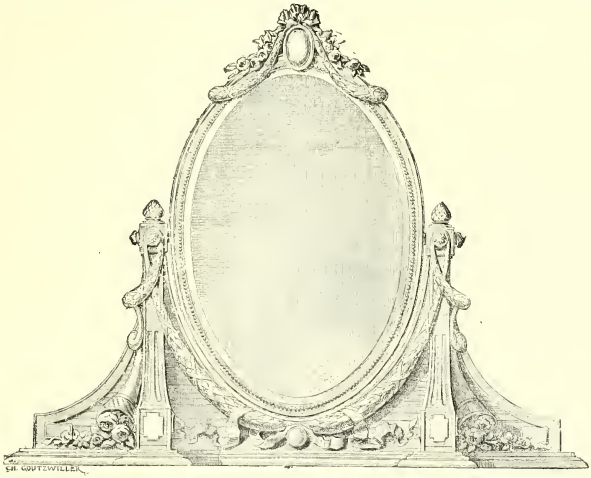


FIG. 502. — MIROIR DE TOILETTE

toilette, il faut noter les toilettes-commodes (meuble dont le nom indique la double destination), les toilettes-anglaises (sorte de tables garnies d'un dessus de marbre avec rebord et parfois petite étagère également de marbre), les toilettes duchesses. (*Voir* le mot Duchesse.) L'ensemble des ustensiles prend le nom de service ou garniture de toilette.

TOISON (blason). Toison de mouton ou mouton représenté suspendu par le milieu du corps. L'ordre de la Toison d'or, dont c'est l'insigne, date de 1429.

TOIT. Le toit se compose de pentes appelées rampants. Sur la ligne où les rampants se rejoignent est la crête. On appelle épis des motifs de forme plus ou moins végétale qui s'élèvent sur la crête, le plus souvent aux extrémités. La section triangulaire sur laquelle le toit forme fronton à chaque bout est un pignon. Le toit est dit en bâtière quand il se compose de deux rampants également inclinés Le toit a figuré dans l'art décoratif pendant le moyen âge, lorsque l'architecture dominait l'art industriel et que l'orfèvrerie donnait aux châsses, etc., la forme d'édifices romans ou gothiques.

TOLÈDE. Ville d'Espagne (Nouvelle-Castille). Curiosités d'art décoratif : à la cathédrale, azulejos de la seconde tour, la grille de la seconde chapelle, grille haute de 9 mètres, avec un Christ colossal (par Villalpando), la mosaïque de la chapelle dite mozarabe, le gigantesque reliquaire « ochavo ». — Tolède possédait une corporation d'orfèvres, et la famille des Arfe est célèbre parmi les noms des artistes qui travaillèrent à la cathédrale. A la suite d'un concours, Henrique de Arfe fut choisi pour exécuter une châsse de 2m40 de haut en forme d'édifice, où se mêlent les styles de la fin du gothique et du début de la Renaissance. Deux cent soixante statues ornent cette œuvre, qui demanda sept ans de travail. On peut mentionner parmi les orfèvres de Tolède Maestro Jorge (XIIIe siècle), Garcia de Valladolid, les Medina, les Rodriguès de Villareal, les Ruiz (XVe siècle). La Reja de la Capella Mayor de la cathédrale fut exécutée en fer par Villalpando, celle du chœur par Domingo de Cespédès. Le chœur contient 116 stalles du XVe et du XVIe siècle, œuvre de maestro Rodrigo, de Berruguete et de Felipe de Borgona. La sculpture du bois produisit également, non pas à Tolède, mais à Vargas dans la province, les cabinets appelés Vargueños. (*Voir* ce mot.) Les manufactures de soieries de Tolède jouirent d'une grande célébrité dès le XVe siècle; mais ce qui est la gloire de Tolède c'est le travail du fer et l'armurerie. Juan Francès, au XVIe siècle, avait pris le titre de grand maître des œuvres de fer en Espagne. L'armurerie de Tolède était renommée dès le temps de la République romaine. Le poète Faliscus recommande aux chasseurs les couteaux de Tolède. L'arrivée des Arabes et leur domination accrurent le développement et l'éclat de la fabrication. Au IXe siècle, la manufacture d'armes de Tolède jouissait déjà d'une réputation qu'elle garda pendant les XVIe et XVIIe siècles, mais en abandonnant le style hispano-moresque. Ses épées avaient généralement sous la garde une grande coquille hémisphérique (appelée panier) au-dessus de laquelle se plaçaient les quillons, qui étaient droits et perpendiculaires à la lame.

A la fin du XVIIe siècle, la fabrique était éteinte. En 1761, Charles III la rétablit sous la direction de l'armurier Luis de Calisto. Parmi les maîtres armuriers de Tolède le plus célèbre avait été Julian del Rey (au XVe siècle) qui marquait d'une tête de chèvre ou de loup, et parfois d'une demi-lune. Actuellement Tolède est, avec Madrid, le centre le plus important de la damasquinerie espagnole : à citer le damasquineur Alvarez. Voir au Musée de Cluny, n° 5477, une épée de Tolède; une autre, n° 5506 (toutes deux du XVIe siècle); n° 5536, un poignard daté de 1785.

TOMBAC. Alliage de cuivre et de zinc.

Le tombac fut très employé au XVIIIe siècle. On en faisait des chandeliers, des boucles, des boutons, etc. Il y avait le tombac jaune et le blanc. L'ambassade siamoise reçue par Louis XIV apporta des cadeaux en tombac qui en firent venir la mode.

TOMBE. (*Voir* PLAQUE TOMBALE.)

TOMBEAU (LIT EN OU A). Sorte de lit à colonnes en usage au XVIIIe siècle, et dont le baldaquin, après avoir formé un petit ciel quadrangulaire au-dessus du chevet, descendait en pente vers le pied, où il portait sur deux colonnettes environ moitié moins hautes que celles du chevet. C'est un lit très drapé, lourd et triste.

TOMMASO. Orfèvre florentin du XVe siècle. Spoglio Strozzi signale de cet artiste des chandeliers de bronze argenté au baptistère de Saint-Jean, chandeliers exécutés en 1446.

TOMME DI LUCA (FRA). Peintre-verrier de Sienne au XVe siècle. Cité au nombre des plus renommés de cette époque en Italie.

TONDIN. Sorte d'ornement courant sculpté en forme d'astragale au bas des colonnes.

TONDINO. Nom italien de grands plats à larges bords (majolique).

TONDUE (Lettre). Se dit d'une lettre ornée (initiales. etc.), dessinée ou peinte (miniature) sans foliations, sans déchiquetures, sans fantaisies calligraphiques.

TONNEAU. Forme assez fréquente dans les fontaines de table produites au XVIIIe siècle par la céramique de Saxe. Le tonneau y figure soutenu par quelques personnages allégoriques. Le moyen âge avait souvent employé cette forme pour des gobelets, des vases à boire qu'on appelait à cause de cela « tonnelets » ou « barils ». On lit dans les comptes royaux de 1353 — « pour redresser et rebrunir le tonnelet d'argent auquel maître Jehan, le fou du roi, boit ». Ces barils ou barillets figuraient sur les tables et sur les dressoirs. On les faisait d'ivoire, d'argent, de métal émaillé. Ils servaient de vases à odeurs et de moutardiers. « A Guillaume Arrode, orfèvre, pour avoir rappareillé et mis à point un baril d'argent à mettre moutarde, XII sous parisis (comptes royaux de 1391). »

TONNELET. Sorte de jupe en lames de fer ou en mailles qui descendait du bas de la cuirasse et protégeait les genoux. On l'appelait aussi braconnière ou bragonnière.

TONNERRE. Partie renforcée qui forme la base des canons des armes à feu.

TONSURE. Peut servir à déterminer l'epoque d'une œuvre d'art religieux. La tonsure ne fut imposée et obligatoire qu'à partir de 633 (concile de Tolède). La tonsure romaine consiste en un petit espace orbiculaire mis à nu; la tonsure de rite grec rase toute la calotte du crâne.

TONTISSE. Sorte de bourre qui provient de la tonte des draps (d'où le nom). Les papiers veloutés ont porté le nom de papiers à tontisse de laine.

TOPAZE. Pierre du genre corindon, d'une belle couleur jaune limpide, qui lui a valu chez les anciens le nom de chrysolithe, c'est-à-dire « pierre d'or ». Les plus belles topazes, dites « orientales », proviennent des Indes. Parmi les topazes dites occidentales rentrent celles du Brésil, de Saxe et du Mexique. On appelle topaze de Sibérie une espèce d'aigue-marine. La topaze était l'emblème de la pureté. Elle figurait sur le rational du grand prêtre chez les Juifs. On a gravé sur topaze. *Voir* Trezzo.

TOPAZOLITHE. Sorte de pierre dont la substance rentre dans le genre grenat, mais dont le ton est celui de la topaze.

TORAILLE. Espèce de corail.

FIG. 503
TORCHÈRE EN BRONZE

TORCHÈRE. Sorte de grand candélabre portant sur le sol ou le plancher et dont le haut forme girandole à lumières. Les Francs du temps de Grégoire de Tours avaient,

pour les éclairer pendant le repas des esclaves qui tenaient à la main des torches et des flambeaux de résine ou de cire. D'où le nom de *torchers* donné aux supports des torches. Les torchères affectèrent d'abord la forme de lampadaires de grandes dimensions terminés en haut par un disque, un récipient dans lequel on mettait le luminaire, cire ou huile. Plus tard on en fit le support d'une sorte de lustre et on lui donna des formes appropriées. C'est le plus souvent, sur un socle assez haut, quelque statue tenant à la main, qu'elle lève, un faisceau qui s'épanouit en branches de lumières (bougies, huile ou gaz). *Voir* fig. 400.

TORE Sorte de moulure convexe dont le profil donne un demi-cercle. *Voir* fig. 225 la moulure marquée Y.

TORELLI (Cesare). Mosaïste romain de la première moitié du xviie siècle. Travailla à la décoration de la basilique de Saint-Pierre à Rome, décoration commencée sous le pontificat de Clément VIII.

TORELLI (Giacomo). Miniaturiste italien du xve siècle. Mentionné dans les archives du Dôme de Sienne comme un des auteurs des ornementations des livres de cette église.

TORO (J. Bernard). Sculpteur et ornemaniste français (1672-1731). Avait le titre de « dessinateur du roi ». A laissé de nombreux modèles d'arabesques, frises, cartouches, calices, ciboires, surtouts de table, vases, broderies, etc. Le style en est clair, léger, aéré; les ensembles sont peu compliqués. C'est une transition entre le Louis XIV et le Louis XV, ce dernier étant indiqué par de fréquentes obliquités d'axes.

TORQUE ou **TORQUÈS** ou **TORQUIS**. Sorte de collier de métal formé d'une simple torsade. Les torques étaient un ornement particulier aux Gaulois. Ils étaient de grandes dimensions. La Bibliothèque nationale en possède un en or massif qui a un mètre de long et pèse 339 grammes (n° 2567 du catalogue Chabouillet). On a également donné ce nom à tout ouvrage de métal en torsade et d'origine gauloise. C'est ainsi que le Musée de Cluny mentionne dans son catalogue sous le n° 4965 « un torquès gaulois, *ceinture* en or massif, travaillée en forme de spirale ». Dans ce sens on donne le nom de torquès au travail lui-même : bracelet torquès, etc...

TORRE. (Giulio della), de Vérone, cité parmi les artistes qui exécutèrent en Italie, au xvie siècle, des portraits médaillons en métal fondu.

TORRITI (Jacopo). Mosaïste romain de la fin du xiiie siècle, moine franciscain, célèbre par ses mosaïques de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Marie-Majeure.

TORS. Gros galon de soie ou de laine, composé de plusieurs cordons tordus en un seul.

TORSADE. Passementerie qu'on appelle aussi tors.

TORSADE. Moulure courante sculptée en forme de grosse corde, de câble (ornement fréquent dans les arts de l'époque romane).

TORSE (Colonne). Colonne dont le fût se contourne en spirale. Les colonnes torses sont fréquentes dans le style Louis XIII. Les colonnes torses flamandes de cette époque sont souvent ornées de feuillages et de motifs décoratifs empruntés au règne végétal.

TORTIL ou **TORTIS**. Fil avec rang de perles posé obliquement de loin en loin sur le cercle de la couronne de baron.

TORTILLIS. Ornementation vermiculée sur les bossages et les bandes des colonnes dites rustiquées.

TORTUE. La tortue sacrée (Kamé) est avec la grue, dans le décor japonais, l'emblème de la longévité. Le plus souvent elle est représentée sous la forme d'une tortue ordinaire, mais avec une large queue poilue.

TORY (Geoffroy ou Godefroy). Miniaturiste né à Bourges vers 1485. Auteur des nom-

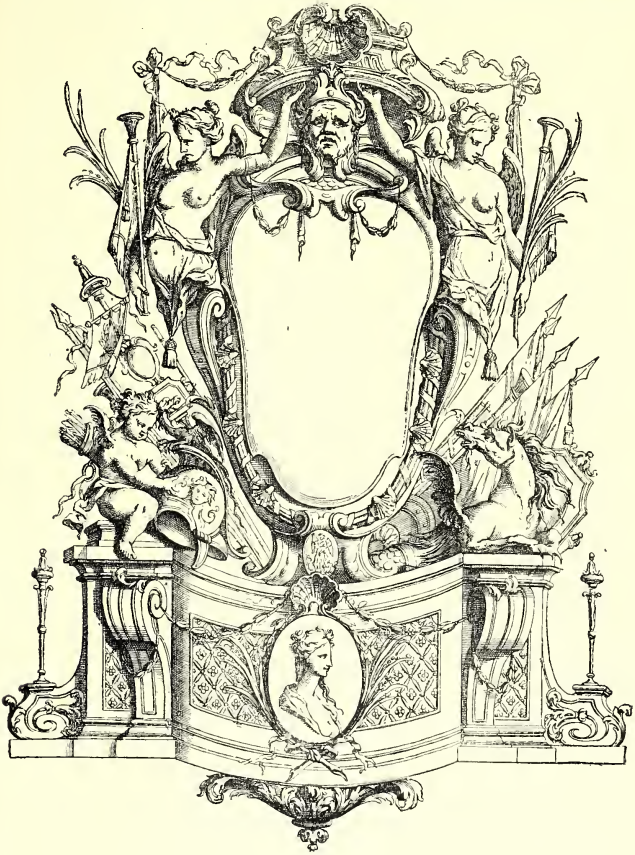


FIG. 594. — CARTOUCHE LOUIS XV, PAR TORO

breuses miniatures des trois volumes de l'ouvrage intitulé les *Commentaires de César*, comme les mémoires classiques du conquérant des Gaules, mais n'en étant pas du tout la traduction. Les nouveaux commentaires sont des dialogues supposés entre César et François Ier. Un de ces volumes, le premier, est au Musée Britannique, à Londres; le

deuxième à la Bibliothèque nationale; le troisième appartient à M. le duc d'Aumale. Une description complète des trois volumes se trouve dans la *Renaissance des arts à la cour de France*, par M. de Laborde, ainsi que celle d'un autre ouvrage avec peintures de Tory, les *Triomphes* de Pétrarque, petit volume, de 12 centimètres sur 9, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal.

TOSCAN. Ordre architectural dorique grec modifié. Le plus simple des ordres : pas de cannelures sur le fût, pas d'ornements sur la frise.

TOUCHAU. Morceau de métal d'alliage à titre connu et qui, par son empreinte sur la pierre de touche, empreinte comparée à celle du métal à *essayer*, sert à déterminer le titre de ce dernier. Voir Essai.

TOUG. L'étendard turc qui consiste en une queue de cheval attachée à une hampe surmontée d'une boule d'or ou d'un croissant.

TOULA. Ville de Russie. Célèbre manufacture d'armes fondée en 1712. Toula a donné son nom à des argents niellés dont on a fait des boîtes, bonbonnières, tabatières, etc. Le vieux Toula est estimé.

TOUPIE Forme d'un solide ovoïde qui serait pointu par le bas. De là le nom de « pieds en toupie », donné aux pieds de meubles qui se terminent en bas par une base en forme de toupie. Ces pieds en toupie sont fréquents dans les œuvres de style Louis XIV et de style Louis XVI.

TOUR. Il y a deux sortes de tours : le tour du tourneur et le tour à potier.

Le tour du tourneur est disposé horizontalement. Ses parties principales sont une grande roue mise en mouvement par une sorte de manivelle fonctionnant à pédale; cette roue, grâce à une corde, communique son mouvement à un axe ou arbre horizontal qui est le tour proprement dit. C'est à cet axe que l'on fixe la matière que l'on veut travailler et qui se trouve prise soit par les deux côtés (tour à pointes), soit par un côté seulement (tour en l'air). Grâce à la différence de rayon entre la roue qui dépend de la pédale et celle qui donne le mouvement à tout l'axe du dessus, on obtient une vitesse et un élan considérables avec peu d'effort. Le morceau de matière (buis, corne, ivoire, etc.) une fois en mouvement, il ne reste plus qu'à en approcher un outil dont on est absolument maître, car on l'appuie, et il fournit mathématiquement l'évidement voulu sur la surface de la matière à travailler. L'effort n'est plus dans l'outil qui est stable, il est transporté dans la matière en mouvement. On peut ainsi produire avec le tour non seulement des moulures concaves ou convexes formant bracelet autour de la pièce, mais former des spirales, des hélices et des contours plus compliqués

Le tour est connu depuis de nombreux siècles. Homère le mentionne chez les potiers, et comme il n'y a qu'un pas entre le tour à potier et le tour du tourneur, il est probable que l'on n'a pas connu l'un sans connaître bientôt l'autre. Les auteurs grecs en parlent souvent, et d'ailleurs les mots tourner et tour sont tirés du grec (torneuô, tornos). Les Latins ont employé cette machine au travail du bois, de l'ivoire et des substances dures. Parmi les bois, le hêtre et le buis étaient les plus travaillés par les tourneurs. Virgile donne au buis l'épithète de « bois qu'on travaille au tour ».

Dans un passage des *Églogues* (III, 38), il est plus explicite. Le berger Ménalque, provoqué à un combat poétique, met en gage « des coupes de hêtre, ouvrage du divin Alcimédon (?), auxquelles le tour a ajouté comme ornement une vigne flexible mêlée à des branches de lierre ». S'il fallait admettre la description de Ménalque, les tourneurs romains étaient d'une habileté invraisemblable. Le tour a été employé dans l'ébé-

nisterie et surtout dans le travail des matières dures, particulièrement de l'ivoire. Nuremberg, pendant la première moitié du XVIIe siècle, a eu des tourneurs habiles, parmi lesquels on cite Lobenigke. Dans l'ébénisterie Louis XIII, il semble que le tour ait eu plus à faire que jamais. Les pieds des meubles semblent tous faits au tour : ce qui leur donne une physionomie caractéristique avec leurs boules, leurs colonnes torses, leurs balustres. Le XVIIIe siècle vit de nobles personnages se livrer en amateurs à ce travail. On sait que Louis XV s'amusait à tourner de vulgaires tabatières, tabatières dites « queue de rat ». Il en faisait à ses courtisans des cadeaux dont on se jalousait la faveur. L'impératrice Catherine II envoya à Voltaire une boîte qu'elle avait tournée de ses mains impériales.

Le tour à potier est un tour vertical. Il se compose d'un axe pivotant portant en bas et en haut un plateau circulaire horizontal. Le mouvement des pieds du potier sur le plateau du bas fait pivoter rapidement l'axe qui communique son mouvement giratoire au plateau du haut, plateau appelé girelle et sur lequel se place la masse de terre que l'on veut façonner. Le tour à potier est mentionné dans Homère qui parle de « la roue que le potier fait tourner avec la main ». D'ailleurs on a cru reconnaître le tour dans un bas-relief égyptien représentant un potier au travail. Les anciens en attribuaient l'invention à Talos, neveu du légendaire Dédale. Les Romains se servaient d'un tour semblable aux nôtres. Le travail du potier fournit de nombreuses expressions à la langue latine. « Tu tournes comme une roue à potier! », dit un personnage de Plaute s'adressant à un homme versatile.

On peut voir à la manufacture nationale de Sèvres le maniement du tour à potier.

TOUR. Construction de forme rectangulaire ou cylindrique, plus haute que large, percée de meurtrières et surmontée d'un toit ou terminée par des créneaux. La tour a été fréquemment employée dans l'ornementation des pièces d'orfèvrerie au moyen âge et pendant la Renaissance, surtout en Allemagne et en Angleterre. La fig. 364 en offre un curieux exemple.

TOURAND (de Genève). Peintre émailleur, élève de Petitot (fin du XVIIe siècle)

TOURCOING (département du Nord). Centre important de tapis de laine, carpettes, moquettes.

TOURMALINE. Pierre précieuse de colorations très variées. Il en est de noires, de rouges (Sibérie), de bleues (Suède et Brésil). L'île d'Elbe en produit d'incolores. Les tourmalines vertes sont parfois appelées émeraudes de Ceylan.

TOURNAI (Belgique). Manufacture royale de tapis et centre important de fabrication de tissus. A l'église Notre-Dame, une châsse du XIIIe siècle. — Pâte tendre.

TOURNASAGE ou **TOURNASSAGE**, opération que le potier fait subir à la pièce après qu'elle a été façonnée à la main. Un certain temps sépare l'ébauchage et le tournasage. Il faut que la pièce ait pris une certaine consistance en séchant un peu. Le tournasage, qui se fait en replaçant la pièce sur le tour, consiste à donner le fini. On fixe la pièce sur la girelle avec de la tournasine. On fait tourner et avec l'outil appelé tournasin, on égalise, on ôte les aspérités, les stries laissées par le travail des mains.

TOURNASIN. *Voir* le précédent.

TOURS (Indre-et-Loire). Au moyen âge, Tours fut le centre de la plus grande école de miniaturistes. Les évangéliaires de Charles le Chauve et de Lothaire furent exécutés à Saint-Martin. Au XVe siècle, le célèbre Fouquet fut à la tête de cette école

de Tours. Cette ville figure également dans l'histoire de la soierie française. Louis XI y encouragea la création de métiers, et jusqu'à la révocation de l'édit de Nantes, ce fut un des centres industriels les plus florissants du royaume. On y comptait 40,000 métiers à tisser. La révocation fut la ruine de la fabrication : les ouvriers émigrèrent. Tours a encore une certaine importance pour les lampas, damas et brocatelles. Cette ville possède une école de dessin (appliqué à l'industrie) fondée en 1781 par Charles-Antoine Rougeot et devenue École régionale.

TOUTIN (Jean). Orfèvre à Châteaudun et peintre sur émail, dans la première moitié du XVIIe siècle. Inventeur des émaux dits de bijouterie, très habile dans l'art d'employer les émaux translucides. Jean Toutin trouva une gamme de couleurs vitrifiables opaques qui, étendues sur un fond d'émail blanc, auquel une plaque d'or servait d'excipient, se parfondaient au feu. Par ce procédé la peinture en émail se transforma en peinture sur émail.

Toutin a également publié en 1619 un recueil de modèles d'orfèvrerie dans le style Louis XIII. Son fils, Henri, a travaillé pour Anne d'Autriche.

TOUTIN (Richard). Orfèvre de Paris au XVIe siècle. Auteur de la vaisselle de vermeil commandée par la ville de Paris, le 14 octobre 1570, pour être offerte à la reine. Cette vaisselle, dont le détail figure dans le marché, était ciselée, historiée, dorée, enfin émaillée aux armes de la ville.

TRABAN. Hampe de bannière.

TRAGÉLAPHE. Cerf dont la tête est une tête de bouc ou une tête humaine ; il est représenté combattant avec un lion, dans la symbolique chrétienne du moyen âge.

TRAINEAU. Voiture sans roues, glissant sur deux longs patins recourbés. Les anciens n'ont connu en ce genre que des instruments agricoles L'Égypte a eu des traîneaux de ce genre : on peut en voir de petits modèles au Musée du Louvre, antiquités égyptiennes, salle Historique, vitrine P. Les traîneaux employés naturellement dans les pays du Nord ont été les plus ornées des voitures. On leur donnait des formes bizarres. Le Musée de Stuttgard en possède un du XVIe siècle : c'est un centaure en bois sculpté dont le buste se dresse à l'avant. Le personnage fabuleux, de grandeur naturelle, est représenté armé de l'arc et lançant une flèche. Dans le corps de cheval qui termine le centaure est creusée la caisse. Il semble que ce genre de voiture soit celui où la fantaisie se soit le plus donné carrière. Sirènes, tritons, toute la mythologie a fourni les personnages dressés à l'avant. Le Musée de Cluny, sous le n° 6963, possède un curieux traîneau en forme de grande salamandre vomissant du feu. Des vagues, des dauphins sont souvent sculptés dans les parties de la caisse qui elle-même s'orna, au XVIIIe siècle, de panneaux peints.

TRAME. Ensemble de fils parallèles que l'on passe en travers de la *chaîne* et dont l'entrecroisement avec cette dernière forme le tissu (tapisseries, étoffes).

TRANCHANT. Côté coupant d'une lame. On distingue dans l'épée deux tranchants : le *vrai* tranchant ou tranchant utile qui est tourné vers le dehors quand on a l'épée au port d'arme, — le faux tranchant qui, dans cette position, est tourné vers le dedans.

TRANCHE. Ensemble des trois côtés compris entre les plats du livre. Dans le sens propre, la tranche est la partie tranchée : on dit cependant tranche non rognée, tranche ébarbée. Pour la décoration des tranches, *Voir* l'article Reliure.

TRANCHEFILE. Petit ornement compose d'un tressé de soie, sorte de petit bourrelet de couleur que l'on place contre le cuir du dos d'une reliure, à l'intérieur, au départ de la tranche du haut et de celle du bas. Le signet s'attache à la tranchefile.

TRANCHOIR. Mot qui au moyen âge et pendant le XVIe siècle offre un double sens. On appelait ainsi tout ce qui fait office d'assiette et de plat; mais il y en avait de deux sortes : les tranchoirs de pain et les tranchoirs de métal. Un passage d'Olivier de la Marche (XVe siècle) mentionne ces deux espèces de tranchoirs. « Si c'est viande

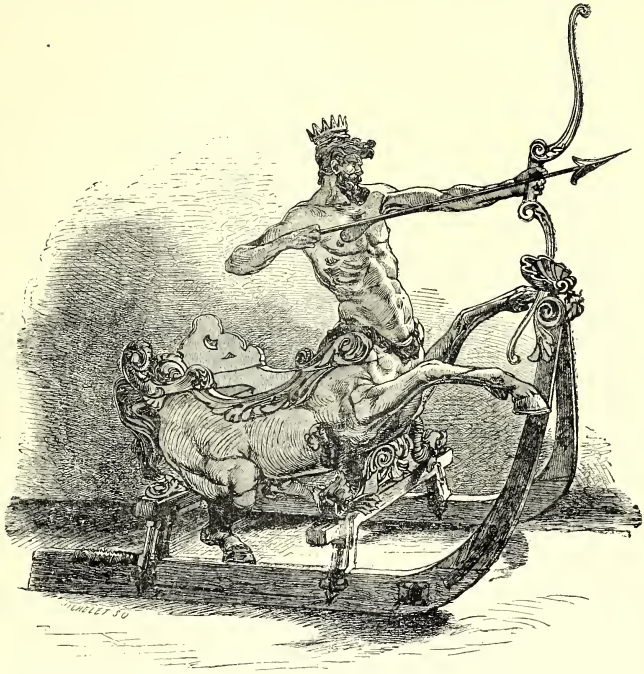


FIG. 503. — TRAINEAU DU MUSÉE DE STUTTGARD (XVIe SIÈCLE)

qu'il faille trancher, le premier écuyer tranchant doit prendre un tranchoir d'argent et mettre dessus quatre tranchoirs de pain. » Les tranchoirs portaient également le nom de tailloirs : ces deux mots indiquent la fonction qui était de servir de support à la tranche de viande ou à la viande elle-même pour la trancher ou couper. Les tranchoirs de pain jouaient le premier rôle et les tranchoirs de métal remplissaient le second. L'écuyer tranchant se servait du tranchoir de métal pour découper et le convive se servait du tranchoir de pain pour manger. Une fois coupée sur le premier ustensile, la viande était posée et servie sur le second que le convive avait devant lui : c'était son assiette. Le jus des viandes, les sauces, humectaient cette tranche de pain

que l'on distribuait généralement aux pauvres après le repas. Cette coutume se prolongea jusque vers le XVIe siècle. On la voit mentionnée dans la description d'un repas de Louis XII.

Ces pains figurèrent au banquet qui suivit le sacre de Charles IX. D'ailleurs le pain suppléait non seulemement aux assiettes, mais aux salières. Le Ménagier de Paris (au XIVe siècle) parle du « pain à faire tranchoirs et salières ».

Les tranchoirs de métal ne succèdèrent pas aux précédents, mais sont de la même époque. Après avoir désigné le plat sur lequel on servait, ils furent le nom des assiettes mêmes. La chose semble démontrée par ce fait que, dans les inventaires du moyen âge, les tranchoirs de métal sont mentionnés par services de douzaines et de demi-douzaines. On lit dans l'inventaire de Charles VI dressé en 1399 : « Six tranchoirs d'or tout plain sans nulle façon, excepté la bordure et en chacun il y a un rond (écusson rond) taillé(gravé) et armorié des armes de France. » Il en est de même en 1467 : « Une demi-douzaine de tranchoirs d'argent doré, une douzaine en argent carrés, une demi-douzaine plus longs. » On voit qu'il y en avait de diverses formes, de ronds, de carrés, de plus longs, c'est-à-dire d'allongés (ovales). On en fit plus tard avec une sorte de poignée. Un inventaire du commencement du XVIIe siècle en cite de cette sorte sous la désignation « tranchoirs à queue ».

TRANSEPT. *Voir* TRANSSEPT.

TRANSITION. Se dit des périodes intermédiaires entre l'épanouissement de deux styles décoratifs. Les périodes de transition ont leurs styles de transition qui, sans être aussi nets et aussi précis dans leurs caractériques, n'en ont pas moins parfois leur charme. C'est le passage lent, la métamorphose insensible d'un style en le style suivant. Le style Louis XII sera un style de transition ; de même le style de la Régence, de même le style de la fin du Louis XV. Mais en allant au fond des choses, on voit que la modification d'un style est incessante et se compose, en fait, de transitions successives. Par exemple, dans le style de l'ornemaniste Bérain, bien que nous soyons encore en plein style Louis XIV, ce n'est plus le Louis XIV rengorgé, ample, redondant. Il y a déjà plus d'air, plus de liberté, plus de mouvement dans la composition et dans les détails. C'est un pas de fait vers le style qui va venir : on peut dire qu'il y a là style de transition entre le Louis XIV finissant et le Louis XV qui s'annonce. La commode que représente la fig. 506, est de style Louis XIV. Elle en a la fermeté de dessin, l'ampleur de l'ensemble aux lignes très accusées, la solidité d'assiette sur ces forts pieds en toupie. La sobriété du dessous de la corniche avec son rang de grands oves classiques est encore une caractéristique. Mais quelle fantaisie déliée dans la décoration des vantaux. Les détails en sont découpés et menus jusqu'à donner une sensation de papillotement. L'impression produite n'a rien de majestueux. C'est quelque chose de capricieux et de spirituel. Les singes du haut, les chiens savants qui sont en bas, les petits écureuils des bas côtés, les chinois agenouillés sur cet escalier fantastique entre les personnages dansants. Il semble que la composition soit une scène où se meuvent et s'animent tous les bibelots d'une étagère de boudoir d'époque Louis XV. On sent la transition.

TRANSLUCIDE (ÉMAILLERIE). *Voir* BASSE-TAILLE.

TRANSSEPT. Corps de construction transversal formant croix avec le corps principal (églises gothiques, etc.). On donne également le nom de transsept à l'ensemble des deux bras de la croix qui traversent la hampe. Exemple : Musée de

Cluny, n° 5042. une grande croix de Lorraine à double transsept, c'est-à-dire dont la hampe est traversée par deux croisillons ou transsepts.

TRATTENBACH. Centre actuel de coutellerie (Autriche).

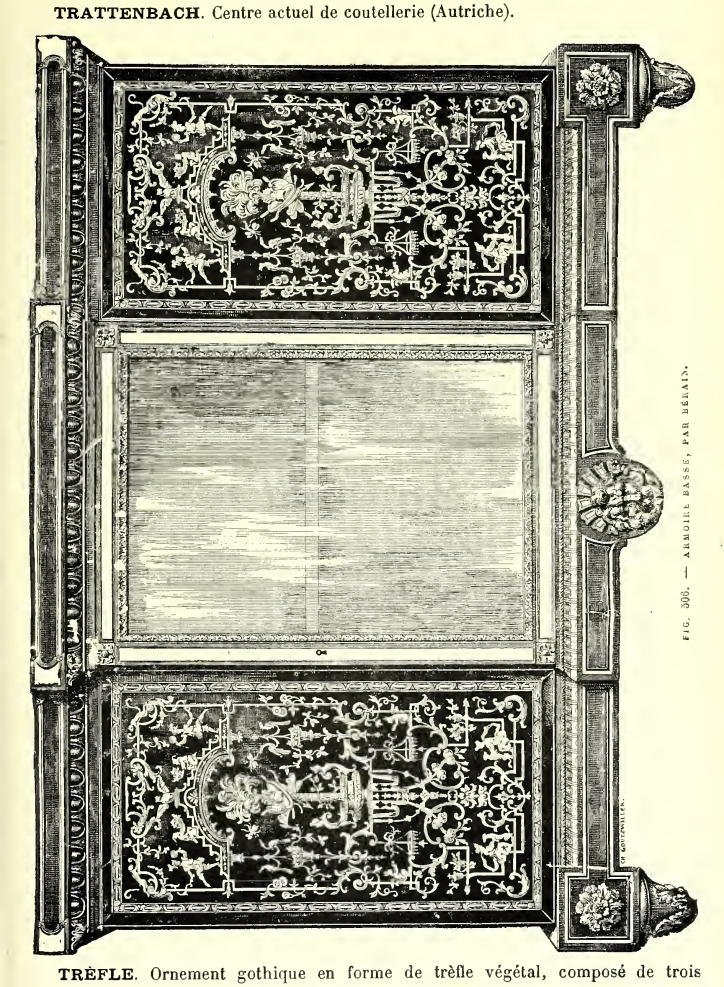


FIG. 306. — ARMOIRE BASSE, PAR BÉRAIN.

TRÈFLE. Ornement gothique en forme de trèfle végétal, composé de trois circonférences posées l'une contre l'autre. Chacune des courbes du trèfle s'appelle lobe : le trèfle est trilobé. Le trèfle est plein (crêtes, etc.), ou à jour (œils-de-bœuf, etc.). Il apparaît, élargi et écrasé à la fin du style roman. Pendant la période gothique, il

découpe les œils-de-bœuf, les roses, les balustrades, se plaque sur les pignons, dans les tympans, les pendentifs. Coupé en deux transversalement dans l'axe des deux circonférences du bas, il se pose sur les colonnettes et forme arcade sur les baies. Le XIVe siècle lui donne des lobes biseautés en pointes de glaives. Ses bords se contournent au XVe siècle, au point de le rendre méconnaissable ; on dirait le profil d'un cœur très allongé d'où jaillirait une flamme : ce sont les trèfles ondulés ou curvilignes.

Le trèfle solide a formé de gracieuses découpures sur les crêtes des châsses, sur le bord des couvercles de hanaps, où il se pose en couronne. D'ailleurs, la couronne avec ses feuilles d'ache est bien proche de la feuille de trèfle. L'orfèvrerie anglaise gothique a fréquemment posé des découpures de trèfles renversés qui semblent tomber en dentelles du bord de la coupe des hanaps. (*Voir* Ogival.)

TREGUANUCCIO (Nicolo). Orfèvre siennois de la première moitié du XVe siècle. Auteur, avec Giovanni Turini, de deux anges d'argent offerts par la République de Sienne au pape Martin V, vers 1425.

TREILLE. Synonyme de maille (dans le tulle, etc.)

TREILLIS. Sorte de grillage à lamelles de fer treillissées, formant ventail sur le devant du casque.

TREILLISSÉ. Découpé, ajouré en forme de treillage. La faïence de Strasbourg a produit de nombreuses corbeilles à jour avec bords treillissés. (Voir Musée de Cluny, nos 3695, etc.)

TREMBLEUSE. Sorte de tasse qui est maintenue sur sa soucoupe par une saillie circulaire en forme de galerie. (Voir musée de Cluny, n° 3062, une trembleuse en faïence de Naples.)

TREMPE. *Voir* Acier.

TREMPE DU VERRE. Invention de M. de Labastie qui consiste à plonger le verre encore chaud dans un bain chaud de substances grasses. Le verre trempé, dit incassable, a figuré pour la première fois à l'Exposition de 1878.

TRÉPIED. Support composé de trois pieds. Les anciens donnaient ce nom aux objets les plus divers, mais ayant tous ceci de commun qu'ils reposaient sur trois pieds plus ou moins hauts. Les flambeaux courts (humiles) avaient trois pieds bas terminés en pattes à griffes. Les lampes se posaient sur des supports en forme de trépieds. Les lampadaires à longue tige (fût) reposaient sur trois pieds accroupis. Les vases portés sur trois pieds étaient appelés de ce nom. Il y avait les tables et les tabourets à trois pieds. Horace déclare qu'il se contenterait d'une table à trois pieds avec une salière faite d'un coquillage. Certains vases décoratifs portés sur trois hauts pieds étaient offerts aux vainqueurs dans les courses et les combats. Le monument chorégique de Lysicrate à Athènes (élégant édicule qui supporte un trépied) était placé dans une rue où les vainqueurs des jeux offraient aux dieux les trépieds donnés en récompense : d'où le nom de rue des Trépieds donné à cette rue. Cet usage de décerner un trépied comme prix existait déjà du temps d'Homère. « Achille place en vue de tous les Grecs les prix du troisième combat, lutte pénible. Le vainqueur aura un grand trépied à l'épreuve du feu (?) que les Grecs entre eux estiment valoir le prix de douze bœufs. » Dans le Ve livre de l'*Énéide* de Virgile sont décrits des jeux : « d abord on place en vue, dans le milieu, les récompenses, trépieds sacrés, vertes couronnes, etc. ». On se faisait aussi des cadeaux de trépieds. Dans l'*Odyssée*, Ménélas

dit à Télémaque, qui s'apprête à partir à la recherche d'Ulysse, son père : « Tous tes hôtes t'offriront des présents, des trépieds de beau bronze. »

Cette coutume se continua chez les Romains jusqu'aux temps de l'empire. « Si j'étais riche, écrit le poète Horace à son ami Censorinus, moi aussi je ferais volontiers cadeau à mes amis de coupes, de bronzes; je leur donnerais de ces trépieds, récompenses du courage chez les Grecs. » (*Voir* fig. 451 un trépied romain.)

Au moyen âge, le trépied figura parmi les ustensiles de cuisine. Il servait à tenir les marmites au-dessus du feu ou faisait office de réchaud. On en fabriquait d'articulés qui se pliaient en un petit volume. Les trépieds de cuisine étaient de fer ; ceux de table étaient de métal plus précieux.

L'empire dans son imitation malheureuse de l'antiquité abusa de la forme du trépied pour ses guéridons, ses lampadaires, etc. (*Voir* fig. 437 un trépied Restauration.)

TRESSAILLÉ. Se dit de l'émail qui s'est écaillé ou fendillé (accident qui tient à un refroidissement trop brusque ou à une différence entre les coefficients de dilatation de l'émail et de la substance émaillée).

TRESSAILLURE. Se dit des fentes produites dans un vernis ou un émail (*Voir* article précédent). Les tressaillures en céramique sont un accident de cuisson. Les craquelés et les truités sont d'heureuses utilisations de ce qui, en soi, était un défaut. (*Voir* Craquelé, Truité.)

TRÉVERRET (Victorine). Peintre sur porcelaine (1802-1875).

TRÉVOUX (Henri de). Miniaturiste français du xive siècle.

TREZZO (Jacopo da). Lapidaire milanais (1510-1595). S'établit à la cour de Philippe II d'Espagne, fit un retable et un maître-autel pour la chapelle de l'Escurial. Jacques de Trezzo grava sur pierres fines, cisela des vases en cristal de roche et fondit des médaillons en métal (au Louvre, série C, n° 188, un portrait en bronze de Marie Tudor). En 1867, l'Italie a exposé un diamant gravé par Trezzo, qui est l'auteur d'une topaze datée de 1566, où sont gravés les portraits de Philippe II et de don Carlos (cabinet de la Bibliothèque nationale, n° 2489 du catalogue Chabouillet).

TRIBOLO. Sculpteur et architecte florentin du xve siècle. Élève de Sansovino pour la céroplastique, Tribolo exécuta des statuettes de cire qui, d'après Vasari, furent prises pour modèle par Andrea del Sarto dans une grande peinture à fresque.

TRIBOULET (Piramus). Orfèvre de Paris au xvie siècle. Célèbre par la monture des vases en pierres dures. Cet artiste est porté en outre dans les comptes des Menus-Plaisirs comme ayant fait la garniture d'or de treize vases d'albâtre.

TRICOTEUSE. Sorte de table à ouvrage à tablette rectangulaire sur pieds très hauts et maigres. La tablette nordée et comme encaissée d'un rebord haut qui parfois se rabat sur le devant (xviiie siècle).

TRIGLYPHE. Ornement sculpté, en forme de rectangle saillant dressé dans sa plus grande dimension et posé sur la frise de l'ordre architectural dorique. Les triglyphes sont espacés et les entre-triglyphes sont occupés par des surfaces carrées appelées métopes. Le nom de triglyphe vient des trois canaux à concavité aiguë qui creusent longitudinalement le champ du triglyphe. Ces glyphes partent un peu plus bas que le bord du triglyphe et descendent jusqu'à la bandelette. Au-dessous de cette bandelette sont les gouttes. Il n'y a que deux glyphes sur le champ et deux demi-glyphes, chacun biseautant le bord de ce dernier. (*Voir*, figure 225, une partie de triglyphe et les gouttes K; la partie I qui sépare les glyphes porte le nom de cuisse.)

TRILOBÉ. Composé de trois lobes, c'est-à-dire terminé par trois portions de cercle. Le trèfle est tribolé. *Voir* le mot Trèfle.

TRINITÉ. L'art chrétien a représenté la Trinité sous les formes les plus diverses. Tantôt c'est un tableau complet où figurent les trois personnes, Dieu le père, le Fils et le Saint-Esprit. Au-dessus de la croix plane la colombe dans un rayonnement et au-dessus de la colombe descend la main qui bénit. Mais des formes plus simplifiées, simplifiées parfois jusqu'à la bizarrerie, ont été employées, comme dans un tableau de Fra Bartolommeo (galerie des Offices, à Florence) : la Trinité est représentée par une seule tête à trois visages disposés de façon que l'œil gauche de la face forme l'œil du profil qui est accolé à gauche de cette dernière. De même l'œil droit forme l'œil du profil qui est accolé à droite de la face. Parfois l'art se sert du pur symbole : Dieu devient la main bénissante, le Fils l'Agneau sur le livre aux sept sceaux, le Saint-Esprit reste la colombe. Ce symbolisme aboutit à l'abstraction pure quand, par exemple, la Trinité est figurée par le triangle ou par trois cercles entrelacés. On a vu dans la recherche du nombre trois, dans les éléments de la décoration architecturale romane et gothique, une allusion à ce mystère. C'est ainsi qu'on a expliqué la fréquence des trois portes sur les façades d'église, les triples baies embrassées par une arcature dominante, appelées triplet.

TRIPE. Sorte de peluche à velouté court.

TRIPLET. Ensemble de trois baies à arcatures (plein-cintre ou ogivales) surmontées et embrassées par une arcature plus grande. Le triplet se rencontre dans les œuvres d'art décoratif à formes architecturales (châsses, etc.). On y a vu une allusion symbolique à la Trinité chrétienne.

TRIPTYQUE. Ensemble de trois panneaux sculptés ou peints, réunis par des charnières de façon que les deux panneaux latéraux forment volets et se rabattent sur le panneau central. Ce dernier a une largeur double de celle de chacun des volets, de façon que ceux-ci, une fois rabattus, se rejoignent et le couvrent. Il y a des triptyques peints; il en est de sculptés. Souvent l'intérieur seul est sculpté (le triptyque fermé) et le dos des volets est peint.

On attribue aux croisades la vogue des triptyques; cependant ils sont mentionnés par Anastase, auteur du *Liber Pontificalis*, et les artistes byzantins ont sculpté des triptyques d'ivoire et de bois, ont ciselé ou repoussé des triptyques de métal. Le moyen âge, dès le début, a recherché cette sensation de surprise produite par les choses fermées qui, en s'ouvrant, montrent aux yeux tout un ensemble vivant de personnages. Les reliquaires affectaient ces formes de tableaux ouvrants ou de sculptures ouvrantes. On peut voir au Musée du Louvre, dans la collection Sauvageot, une curieuse statuette d'ivoire représentant la Vierge assise tenant sur les genoux l'Enfant Jésus. La statuette est comme coupée en deux par une fente longitudinale. Les deux parties ainsi formées se rabattent à charnières sur les côtés du panneau central qui est formé par la silhouette de la statuette, et la Vierge ouverte devient un triptyque à fines sculptures de petits bas-reliefs. En haut, au milieu, dans un médaillon qui occupe la silhouette de la tête, le Christ assis bénissant et tenant de la gauche le livre de vérité. Les deux demi-médaillons des volets sont occupés par deux anges. Au centre du panneau central est figuré le Calvaire. Sur les volets sont les scènes de la Passion. En bas, les quatre Évangélistes. Le Musée de Cluny, sous le n° 710, possède un curieux triptyque du xve siècle

A coté de ces triptyques, les imagiers en produisaient d'un usage plus intime. Dans la chambre à coucher était pendu au mur une image de sainteté devant laquelle était le prie-Dieu. Cette image n'était *ouverte* qu'au moment de la prière et restait close par les deux volets que l'on rabattait sur elle et qui en faisaient un vrai triptyque. On en faisait de sculptées. Au Musée de Cluny est un de ces tableaux ouvrants ; il est étroit et haut. La Vierge, debout, tenant l'Enfant Jésus, y est sculptée en plein relief sous un dais à pinacle. Deux volets peints se rabattent de façon à se joindre en formant un angle saillant, laissant la place de la statuette. Ces triptyques se donnaient en cadeaux. Sur une de ces chapelles portatives à volets sculptés (Musée de Cluny, n° 720), on lit : *et luy feut donée l'an* 1592, *au moys de décembre p. ses frères et seur et a cousté XVIII L. Je prie a tous ceulx et celles qi y prendront devoon ce gardent de la gaster et prie por moy et por ceulx qui me l'ont donée. Se*[er] *Perrette Dobray.* »

La date de cette dernière pièce montre combien longtemps l'usage des triptyques persista. (*Voir* fig. 438.)

Les croisades avaient eu une grande influence sur la vogue des triptyques à reliques. Les croisés rapportèrent des lieux saints des *souvenirs* qu'ils firent enchâsser dans des reliquaires-triptyques de petites dimensions qu'ils portaient toujours sur eux. Viollet-Le-Duc en décrit un. Il était de bois, garni de lames de cuivre estampées de sujets religieux dans le haut. Le reste de la face du panneau principal et des volets se composait de 36 compartiments en forme de roses ou de fenêtres gothiques renfermant des reliques et entourées chacune d'une inscription désignant le contenu. « + de mote (mont) Calvaire + de le piere (la pierre) sur coi S. Pires (saint Pierre) ot (eut) la teste copée »

A côté de ces triptyques religieux, les uns destinés au culte public et à être suspendus aux murs des églises ou placés sur l'autel (retables), les autres destinés au culte intime, on rencontre des triptyques profanes dans le genre des lettres ouvrantes (comme l'F de la collection Sauvageot. *Voir* fig. 331), des fleurs de lis, des fruits s'ouvrant à charnières.

L'ivoirerie a fourni les pièces de petites dimensions. Le bois sculpté produisit les grandes. On peignit et on dora le bois surtout au xve siècle et en Allemagne. Rien n'égale la naïveté que montrent parfois ces sculptures où abondent les personnages à expressions vulgaires jusqu'à la trivialité, mais toujours typiques et vivantes. Au xviie siècle, l'émaillerie peinte produisit des triptyques dont les volets étaient de grandes plaques fixées sur bois.

Le style des éléments architecturaux dans lesquels s'abritent les scènes représentées est le plus souvent suffisant pour retrouver la date de la pièce.

TROCHE. Parure composée de pierres précieuses groupées en bouquet (moyen âge).

TROCHILE. Synonyme de Scotie. (*Voir* ce mot.)

TROGER (Simon). Sculpteur sur ivoire et sur bois, de Hardhausen (Bavière), au xviiie siècle. Ses travaux consistent principalement en groupes de personnages d'une assez grande proportion, de sorte qu'il employait pour la même figure plusieurs morceaux d'ivoire en les réunissant à l'aide de draperies et d'accessoires de bois brun. Ces statuettes, dont on produit de nos jours de curieuses imitations en plâtre dit métallisé, sont d'un bel effet avec quelque tristesse d'impression. On cite des pièces remarquables de Troger aux Vereinigten Sammlungen de Munich et à la Grüne Gewölbe de Dresde. — Simon Troger mourut en 1769.

TRONC (de colonne). Le style Louis XVI, particulièrement dans ses pendules, a fréquemment employé le tronc de colonne ou colonne tronquée. On dit encore « cippe ».

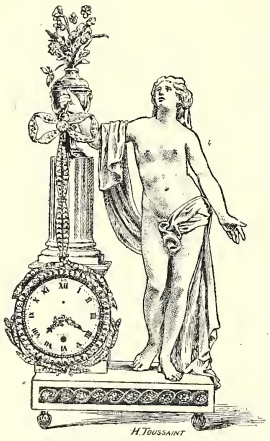


FIG. 507. — TRONC DE COLONNE DANS UNE PENDULE LOUIS XVI

TRONE. Siège royal. Le mot grec *thronos* a le sens de fauteuil, c'est le *solium* latin. C'est un fauteuil avec un escabeau ou porté sur une estrade à gradins. Homère donne des trônes d'or aux dieux de l'Olympe. Vénus s'assied sur un trône aux couleurs variées dans un passage d'une Ode de Sapho. Le poète Sophocle fait du sceptre et du trône les signes de la puissance royale. Mais c'était là une chose toute barbare ou toute divine. Le trône est le siège des rois asiatiques ou des divinités. Les bas-reliefs assyriens nous en donnent des représentations. Les bras sont à claire-voie et supportés par des files de figures sculptées qui sont des prisonniers de guerre ou des animaux. Un marchepied assez élevé est toujours au bas du trône. Le trône de Salomon était d'ivoire et d'or : deux grands lions d'or le supportaient et les degrés du marchepied étaient ornés de 12 autres lions, d'or également. Chez les Romains, il n'y eut pas de trône proprement dit, même au temps de l'Empire. Les chefs d'armée se plaçaient debout sur quelque éminence de terre pour haranguer les légions. Certaines médailles représentent l'empereur haranguant les troupes, assis sur un siège en X que porte une sorte de piédestal.

Les Byzantins adoptèrent la splendeur des trônes asiatiques. Celui de l'empereur Théophile était d'or. Par des mécanismes ingénieux, les lions qui formaient les pieds se mouvaient et semblaient s'animer tandis que chantaient les oiseaux ciselés dans les branchages qui ornaient le dossier. Mais le plus souvent le style byzantin produisit des sièges impériaux plus sobres et même un peu lourds d'aspect. Le dossier est court, les pieds droits, massifs et rectangulaires se prolongent au-dessus du niveau du siège et forment des accotoirs terminés le plus souvent par des boules. Un riche coussin mobile complétait le siège. L'ornementation suit les caractéristiques (*Voir* Byzantins). Ces trônes étaient de métal orné de pierres saillantes. Il y en avait de bois avec incrustations de plaques d'émail ou d'ivoire, comme la chaire de Saint-Maximien à Ravenne.

La période romane garde d'abord les formes byzantines. C'est dans les miniatures que l'on peut suivre les variations de forme. Lothaire est représenté assis sur un trône dont les pieds en forme de pilastres se prolongent presque à la hauteur du dossier. Ce dernier se courbe circulairement en obliquant vers l'arrière. Une draperie flottante est accrochée de loin en loin au bord de ce dossier et forme dorsal. Le trône de Charles le Chauve (dans la Bible de Charles le Chauve, Bibliothèque nationale) n'a pas d'accotoirs. Le siège est une sorte de piédestal bas. Le dossier plat est arrondi par le haut et porte un dorsal accroché. Des draperies indépendantes du dossier et suspendues au plafond font baldaquin au-dessus. Le dais en forme de toit fixé au haut du dossier

apparaît au-dessus du trône de Louis IV d'Outre-mer. Le trône avec les pieds croisés en X a été très fréquent. Le trône dit de Dagobert, bien que probablement il ne remonte pas à l'époque d'attribution, a les pieds de forme presque droite, donnant, sur le profil, le bas en pieds à griffes et le haut terminé en tête de lionne. Le dossier de ce siège en bronze est bas et forme une sorte de fronton très ajouré avec lunette centrale. Les entrejambes sont composés de deux barres transversales se croisant en X sur un plan vertical, allant du bas d'un pied au haut du pied opposé. Ces têtes d'animaux au haut

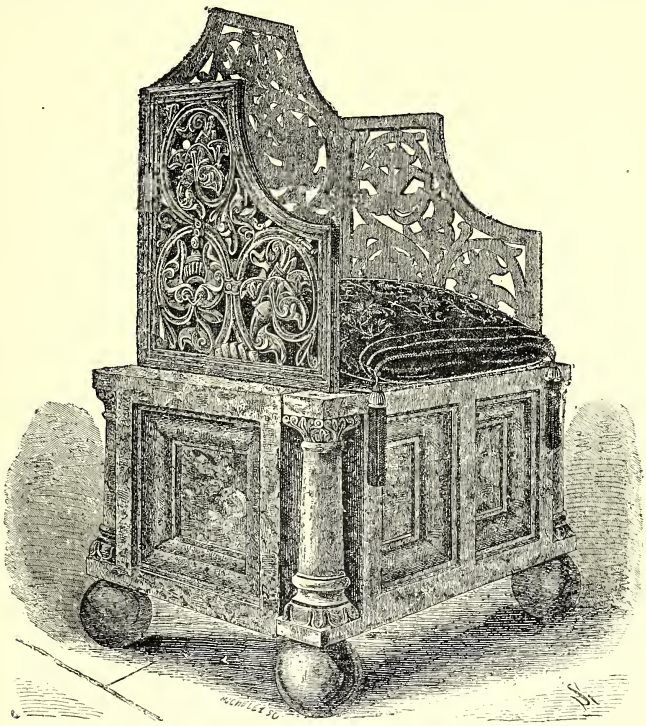


FIG. 508. — TRONE BYZANTIN

des montants disposés en X sont très ordinaires dans la première période du moyen âge. La broderie de Bayeux (XIe siècle) montre Guillaume assis sur un trône à têtes d'animaux. (*Voir* fig. 85.) Des têtes de lions en profil sont aux coins du siège du trône figuré sur les sceaux de Louis VI, de Louis VII, de Philippe-Auguste, de Louis VIII, de Louis IX, etc. La figure 48 du Dictionnaire donne un exemple de trône de forme différente porté sur des lions. Les sceaux des rois de France au XIVe siècle suffiraient à montrer l'importance prise par les tissus après les Croisades. Des tissus qui forment des plis

tombants sont jetés sur le siège et débordent jusque sur les têtes de lions des angles. Le dorsal qui s'étale derrière le personnage ne semble pas faire partie du trône : rien n'indique une charpente de dossier. Sur le sceau de Jean II, les pieds du meuble paraissent reposer sur des lions couchés transversalement et se terminent en haut par des aigles de grandes dimensions. Le dais à pinacle sculpté apparaît sur le sceau de Charles V. Une miniature reproduite dans l'*Histoire de France* de Bordier et Charton montre ce même roi sur un trône à pieds droits cylindriques surmontés d'une boule. Le dossier est formé par une haute pièce de tapisserie tendue sans plis qui fait partie d'un baldaquin rectangulaire bordé d'une frange. Le trône figuré sur le sceau de Charles VI est semblable à celui de Jean II mentionné plus haut, sauf que les accotoirs sont formés par de grandes fleurs de lis. Sur le sceau de Charles VII (au xve siècle) est un trône des plus curieux. On peut déjà y voir le dossier sculpté d'ornements architecturaux gothiques, surmonté d'un pinacle sculpté plus important par ses dimensions. Les accotoirs sont formés de quatre têtes de crocodiles vues de profil.

Le trône de Louis XII (miniature de la Chronique de ce roi) est tout tendu d'étoffe avec dossier et baldaquin d'étoffe. Dans une estampe des états généraux de 1561, le roi et la reine sont assis à côté l'un de l'autre chacun sur un fauteuil tendu d'étoffes fleurdelisées et les pieds sur un coussin. Une tenture rectangulaire sans plis joint le bas de l'estrade au baldaquin fleurdelisé, également rectangulaire et orné d'une frange. L'estrade tendue de tapisserie sans plis est à deux degrés. Une estampe du Colloque de Poissy modifie la forme du dossier du fauteuil royal. Ce dossier n'est plus coupé carrément : les angles en sont abattus. A partir de cette époque, le trône est un fauteuil du style régnant. Les modifications portent surtout sur la forme du baldaquin. Le trône de Louis XIII est un fauteuil à montants rectangulaires recouverts d'étoffe et cloutés de rosettes (estampe d'A. Bosse). A noter les dimensions considérables et la forme bizarre du dossier du trône de Louis XVI à l'ouverture des états généraux de 1789.

TROPHÉE. L'usage de dépouiller le vaincu et de se faire de ses dépouilles un signe, un souvenir de la victoire, est aussi ancien que la guerre. L'antiquité consacrait au dieu de la Guerre ou à quelque autre divinité un amas de butin posé sur le champ de bataille même. Une inscription rappelait le fait d'armes et la consécration, et c'était un sacrilège d'en rien distraire. Les trophées furent de diverses sortes. Les dépouilles dites opimes étaient l'armure d'un chef ennemi tué par un chef romain et consacrée dans le temple de Jupiter. Dans les cortèges triomphants des retours d'armée, on portait sur des brancards le butin fait sur l'ennemi. Mais le trophée véritable consistait en un vieux tronc d'arbre auquel on suspendait les armes et les armures de l'ennemi. Un certain art se manifestait naturellement dans la disposition de cet ensemble. La figure 448 du Dictionnaire donne un exemple de trophée porté par une Victoire formant épisode décoratif sur le pied d'une sorte de guéridon de bronze trouvé à Pompéi.

Le véritable trophée serait un ensemble d'attributs militaires. Cependant on a donné, par extension, ce nom à des ensembles décoratifs où figurent des attributs qui n'ont rien de guerrier. Aussi a-t-on soin de spécifier par une épithète le genre dont il s'agit. Trophées guerriers, trophées champêtres, etc.

Les trophées sont sculptés ou peints sur les milieux de panneaux, sur les trumeaux, dans les écoinçons ou au centre des bordures. Parfois, ils se plaçent aux coins sur les corniches de meubles à aspect architectural. Il y a des trophées accompagnés de per-

sonnages allégoriques et d'amours. Il y a des trophées accompagnant et encadrant des écussons d'armoiries.

Le trophée décoratif ne fut en somme qu'une modification du cartouche, et c'est au XVIIe siècle qu'on le voit dominer dans l'art. Le nom de « chapel de triomphe » donné aux cartouches pendant la dernière période du moyen âge offre une certaine analogie de nom avec celui de trophée. La description de l'entrée de Charles IX à Paris (fin du XVIe siècle) garde le mot du moyen âge quand elle mentionne « les armoiries du roi dans un grand chapeau de triomphe qui sera au milieu de la porte ».

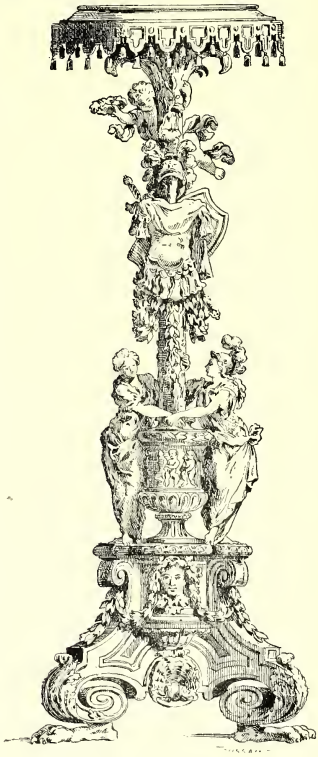


FIG. 509. — TROPHÉE DANS UN GUÉRIDON LOUIS XIV, PAR BÉRAIN

C'est d'abord timidement que les attributs de guerre s'ajoutent sur les côtés aux écussons héraldiques surmontés de casques empanachés : les armoiries elles-mêmes étaient d'ailleurs souvent accompagnées d'attributs guerriers extérieurs à l'écu. Le XVIe siècle met déjà des trophées sur les panneaux de ses dressoirs; mais c'est surtout dans la décoration de l'armurerie que ces motifs décoratifs guerriers prirent une place toute naturelle. Armures et casques furent gravés, ciselés ou damasquinés d'arabesques où sont fréquents les amas de butin entassés en forme de trophées. Le bouclier de Cellini (que donne la fig. 107) en est un exemple. Mais ce n'est pas encore le véritable trophée formant épisode décoratif distinct sur un fond nu. Les ornemanistes de l'époque, Ducerceau, Boivin, l'Allemand Hopfer, publient déjà, sous le nom de « trophées militaires », des modèles représentant des amas d'armes sur des chariots. Le Flamand De Vriese dessine des « panoplies ». Avec le XVIIe siècle et Louis XIII, les ornemanistes continuent à graver des « chars de triomphe ». Un dessinateur nommé Bétou grave déjà de véritables « trophées d'armes »: il groupe également, sous le nom de trophées, des instruments de musique, des outils.

Le style Louis XIV donne une grande place aux trophées guerriers dans sa majestueuse décoration. Lepautre publie des « trophées d'armes à l'antique », des « trophées d'armes antiques et romaines ». Lebrun dessine des motifs allégoriques sous les titres de « trophées des armes de Minerve, d'Hercule, etc. » Les pavillons des jardins de Marly (pavillons dessinés par ce peintre) portent des noms que mérite la décoration à attributs guerriers, « pavillon de la Victoire », etc. Ces trophées Louis XIV portent généralement à leur centre une cuirasse romaine, ou un bouclier antique, ou

des armoiries. Disposées transversalement, des armes antiques, glaives, faisceaux, haches, piques, massues, mêlés aux guirlandes de chêne ou de laurier forment bordure autour du motif central que surmonte quelque casque à panache. Dans le bas, sur les côtés, amours, personnages allégoriques, prisonniers, captifs.

L'ornemaniste Toro fournit la transition entre le style Louis XIV et le style Louis XV dans les trophées dont il dessine les modèles. On y remarque déjà l'obliquité de l'axe médian. Les trophées dessinés par Oppenort, Gillot et Watteau appartiennent au style de la Régence (1715-1723). Avec le Louis XV, outre l'obliquité d'axe, on remarque la fréquence des carquois de forme tartare, des boucliers très échancrés et très contournés. Delajoue produit des modèles de « grands trophées » allégoriques « représentant les éléments ». On rencontre dans l'œuvre de Peyrotte et d'Huquier des « trophées dits de la Chine ». Les ornemanistes groupent en motifs décoratifs les instruments de musique, les attributs des arts, etc., sous le nom de « trophées de jardinage » (Cochin) ou « trophées d'art et d'amour » (Peyrotte).

Avec le style Louis XVI, les trophées ont perdu toute allure guerrière. Les carquois, les arcs, les flèches n'y figurent que comme attributs de l'Amour. Ils sont mêlés aux lyres, aux pipeaux, aux flageolets, aux cornemuses, aux nœuds de rubans, aux colombes, aux torches enflammées, aux gerbes des champs, aux guirlandes, aux faucilles, aux chapeaux de bergères, aux cages ouvertes. Le Louis XVI, tout français d'esprit et de grâce, est peu ou mal imité dans le reste de l'Europe. Ses trophées se rencontrent surtout sous le crayon des dessinateurs français. Sauf les Italiens Albertolli et Bossi, ce sont des ornemanistes français qu'il y a à citer pour les trophées. De Lafosse en publie de toutes sortes, « trophées des arts, trophées de pêche, de chasse, d'amour, de musique, de guerre, d'église; trophées des sciences et des vertus ». De même Queverdo. On en rencontre dans les œuvres de Salembier, de Ranson, de Huet, etc.

Les trophées révolutionnaires sont tout romains : au centre, ils portent le plus souvent les tables de la Déclaration des droits de l'homme surmontées du bonnet phrygien coiffant la pique et entourées de faisceaux consulaires et de drapeaux dans le médaillon d'une couronne de chêne et de laurier.

TROUSSE. Ensemble d'ustensiles, soit réunis dans une gaine, soit suspendus à une même ceinture par des chaînettes. Le mot ne s'emploie plus guère que dans le premier sens (trousse de médecin, etc.) Au moyen âge, le mot est fréquent dans les inventaires et s'applique aux objets les plus divers. Les clefs formaient une trousse suspendue au clavandier (*voir* ce mot). Les ustensiles pour broder ou coudre formaient une trousse appelée châtelaine, suspendue à la ceinture de la dame. Les ustensiles de table se réunissaient dans une trousse. (*Voir* Gaine.) A la chasse et à la guerre, on emportait l'attirail nécessaire au chargement des armes dans une sorte de gibecière. Dans cette gibecière figuraient la poudre dans le pulvérin, l'amorçoir, les balles, les clefs du rouet de l'arquebuse. Le Musée de Cluny, sous les n°s 5730 à 5740, possède une garniture de trousse de veneur en fer gravé et doré (du XVIe siècle). On y trouve deux couperets, une scie, un marteau, un tire-bouchon, deux rogne-pied, un couteau recourbé, des tenailles, etc. Le n° 5741, au même musée, est également une trousse de veneur du XVIe siècle : elle contient cinq pièces. A la guerre, l'arbalétrier portait sur la cuisse un carquois dit « trousse ». Les ustensiles de table formaient aussi des trousses. Parfois ces trousses ne contenaient que la cuiller, la fourchette et le couteau.

Souvent les pièces sont plus nombreuses (poinçons, couteaux, fourchettes, ciseaux, grattoirs, etc.). Les écrivains et les miniaturistes portaient avec eux une trousse compliquée de grattoirs, etc.

TROUSSEQUIN. *Voir* SELLE.

TRUCAGE. Ensemble des procédés employés pour tromper sur la date, l'attribution et la provenance d'une pièce.

Le trucage n'est pas l'imitation ; c'est une imitation se donnant (se vendant) pour ce qu'elle n'est pas. L'imitation peut être une industrie loyale. C'est quelquefois le témoignage d'un art et d'une habileté extraordinaires. On a imité le Palissy jusqu'à faire illusion, et telle reproduction sortie des fours du contemporain Pull n'a rien à envier aux œuvres du célèbre potier du XVIe siècle. La manufacture de Sèvres possède une imitation de Palissy faite, non en faïence, mais en porcelaine, par Jules Lesmes qui l'a signée et datée (1853). Il n'y a pas là trucage, mais bien plutôt le fait d'artistes devenus assez maîtres de leurs procédés pour rivaliser avec les chefs-d'œuvre anciens jusque dans le domaine même de ces chefs-d'œuvre. Imiter, reproduire n'est pas truquer. Dans le trucage, il y a tromperie et faux en état civil de la pièce truquée.

C'est le trucage que pratique sur une grande échelle l'industrie allemande, comme s'en plaignait M. Lourdelet dans son Rapport de la chambre syndicale des négociants commissionnaires de Paris :

« L'Allemagne copie nos produits, imite nos étiquettes. La concurrence allemande a recours à des imitations de marques de fabrique, à des dénominations propres à égarer le consommateur sur la véritable provenance des produits. Pour la céramique, par exemple, aussitôt qu'un modèle nouveau a paru à Paris, il est copié textuellement en Saxe, avec un changement à peine perceptible, gardant cependant un caractère d'infériorité, car on vise d'abord la modicité du prix, afin de supplanter les modèles originaux français sur les marchés étrangers, où ces contrefaçons sont offertes presque en même temps que nos créations. »

Contrefaçon et trucage sont analogues. Le trucage est la contrefaçon de l'ancien. Il est aussi vieux que le monde Pline l'Ancien constate que, de son temps, on est trompé sur les pierres précieuses. « Il est très difficile de distinguer les vraies d'avec les fausses, dit-il; on a trouvé le secret de métamorphoser de vraies pierres en pierres fausses d'une autre espèce. On forme les sardonyx avec trois pierres sans qu'on puisse apercevoir l'artifice. L'une de ces pierres donne la couche noire, l'autre la blanche, la troisième la rouge On a soin de prendre les tons les plus estimés. Il y a même des livres que je ne veux pas analyser et où est enseignée la manière de faire des émeraudes et d'autres pierres précieuses avec du cristal... Il n'y a pas de fraude plus lucrative que celle-là. »

Dans un autre passage, Pline indique la recette employée de son temps pour *truquer* les statues et les bronzes en leur donnant une patine factice. Cette patine factice s'appelait *æruca*, pour la distinguer de l'*ærugo* naturelle. On peut trouver cette recette dans l'*Histoire naturelle* de l'écrivain (livre XXXIV, chapitre XXVI).

La collection des bijoux antiques du Musée du Louvre possède (écrin 39, n°s 410 et 411) deux bagues d'or étrusques très anciennes à chaton ovale très saillant. L'anneau et le chaton sont *fourrés*, c'est-à-dire que l'intérieur est rempli d'un métal moins précieux que celui qui est visible. Y a-t-il eu trucage par le bijoutier étrusque?

L'abbé Jaubert, dans son *Dictionnaire raisonné universel des arts et métiers*, publié

à la fin du XVIIIe siècle, signale l'habileté des truqueurs de son temps, particulièrement en ce qui concerne la numismatique. « Les marchands antiquaires ou brocanteurs, écrit-il, empruntent de différents acides un vernis semblable (à la patine naturelle) pour cacher les défauts de la médaille ou les changements qu'ils y ont faits dans les légendes afin de la rendre plus précieuse...; d'autres les mettent dans la terre pour leur donner cette couleur de rouille, mais qui n'en impose qu'à des amateurs novices. Quelques-uns contrefont les médailles antiques par le moyen de moules de sable... Des artistes antiquaires ont fait des coins exprès sur les médailles antiques et rares. Cette fraude réussit d'autant mieux qu'il est visible qu'elles ne sont ni moulées ni retouchées. Ceux qui se sont montrés les plus habiles dans ce genre d'industrie sont le Padouan, le Parmesan et Carteron, Hollandais ».

Ainsi le trucage date de loin. Il faut ajouter qu'il guette partout sa proie, embusqué derrière les vitrines des magasins ou dans quelque coin de village sous les espèces et apparences de quelque pièce « qui est dans la famille depuis des ans et des ans », pièce à laquelle tient la vieille grand'mère, qui hoche la tête quand on parle d'achat... pièce qui a été placée là par quelque marchand. Le trucage guette ses victimes jusque sur les bords les plus lointains. Des pays vivent de l'exploitation et de la fabrication de ces souvenirs vieux-neufs achetés à grand prix sur les rives du Nil ou du Jourdain. Sous vos yeux, des fouilles entreprises pour vous mettront à jour une antiquité des plus rares, antiquité emportée avec un soin jaloux, antiquité à nombreux exemplaires et dont un exemplaire à vendre prend la place dans le trou remblayé, en attendant un autre client. Les géologues ont été les jouets de fabricants de silex préhistoriques. Le vieux rouen à la corne ou sans corne se fabrique, et la vieille assiette achetée ce matin est remplacée par une autre vieille assiette toute pareille quand l'acheteur a dépassé le coin de la rue. Bien habile ou plutôt bien présomptueux celui qui se croit à l'abri.

Riocreux, après des années d'expériences et de pratique, fut la dupe de truqueurs. Et le plus souvent le truqueur a pour complice le volé lui-même, dont l'amour-propre le peine à avouer la duperie d'un autre pour ne pas confesser sa naïveté de dupé.

Les grès anciens sont de nos jours un article de fabrication courante dans certains centres.

Vieilles armures, landiers rouillés, vieux émaux champlevés, cloisonnés ou peints, ivoires byzantins, étoffes anciennes, bois piqués des vers, panneaux sculptés gothiques provenant d'une église de village qui les a échangés contre un Calvaire en stuc doré et peint, velours dont une partie est malheureusement endommagée par l'humidité, lambeaux de tapisseries flamandes sauvés par miracle et où se voient des traces de clous, poignées de glaives mérovingiens (ah ! si on avait la lame et le fourreau !), clefs ciselées par Louis XVI, les vieux dessus de portes peints en camaïeu et où on vous laisse le plaisir de décrasser une signature ou un monogramme illustre, tout cela se martèle, se fond, se grave, se cisèle, se tisse, se sculpte, se peint à la douzaine, s'éparpille, se dissémine avec habileté pour qu'un exemplaire ne fasse pas concurrence à l'autre. Le trucage n'est dévoilé et confondu que lorsqu'il rencontre un connaisseur plus fort que lui; mais tout est relatif. Dire : « Cette pièce est truquée, à cause de ceci, à cause de cela », c'est dire « si (ce qu'à Dieu ne plaise) j'avais truqué cette pièce j'aurais songé à ceci et cela. » Où est le critérium? A truqueur connaisseur et demi, et à connaisseur truqueur et demi.

Après la céramique, l'orfèvrerie ancienne a été le plus visée par les fraudeurs. On

moule les pièces anciennes, on les frappe de faux poinçons ou bien, à quelque pièce de grandes dimensions fabriquée récemment, on soude, on applique la partie poinçonnée vraie de quelque petite pièce ancienne (fourchette, etc.). Confrontation des poinçons, vérification de la place qu'ils occupent (place qui n'est pas indifféremment telle ou telle et était fixée par un règlement), tout cela donne des probabilités : mais les truqueurs, dont c'est le métier, sont naturellement aussi bien au courant de ces exigences que l'amateur, sinon plus.

La céramique est le grand champ de bataille et, de même que l'on ne contrefait que les signatures de grand crédit, on a surtout contrefait le sèvres. Ici encore la confrontation de la marque qui donne la date (*Voir* Sèvres) avec le monogramme du décorateur donne, s'il y a possibilité de coïncidence, une certaine probabilité. Le fameux coup de roulette creusé sur la marque à partir de 1848, lorsque la pièce n'est pas décorée à Sèvres, a été souvent comblé avec de l'émail par les faussaires. De 1873 à 1879, le coup de roulette n'a pas été employé. En 1880, en même temps qu'on supprimait la fabrication de la porcelaine blanche, on rétablissait la marque sous couverte prescrite en 1848. La plupart du temps la pièce fausse est une pièce réellement tournée et modelée à Sèvres, mais sortie de Sèvres « en blanc » et décorée par des artistes étrangers à la manufacture. Lors de l'abandon de la fabrication de la porcelaine pâte tendre sous la direction de Brongniart, on vendit en bloc tout ce qui se trouvait de produits pâte tendre dans les magasins de Sèvres. Des industriels les achetèrent, les firent décorer et les vendirent pour du sèvres authentique. M. Ed. Garnier, dans une intéressante étude sur la contrefaçon, donne les moyens de reconnaître la décoration des truqueurs.

« Le premier caractère, celui qui ne trompe jamais, mais qui demande, pour être reconnu, un œil exercé et une assez grande connaissance des porcelaines tendres, est la présence du vert de chrome dans la peinture des bouquets et des paysages. Découvert seulement en 1802 et employé pour la première fois à la manufacture de Sèvres, l'oxyde de chrome, grâce à sa fixité et à la richesse de sa coloration, devint bientôt d'un usage général et remplaça partout l'oxyde de cuivre qui avait été seul employé jusqu'alors dans la préparation des verts. On ne songea évidemment pas à cette modification introduite dans la palette, quand on commença à décorer les porcelaines blanches vendues par Brongniart, et on créa ainsi un moyen certain de découvrir la fraude. Le vert de chrome est plus chaud de ton, plus jaune que le vert de cuivre et n'a jamais, comme ce dernier, quand il est posé un peu en épaisseur, ces reflets métalliques caractéristiques qu'on voit si bien dans certaines porcelaines tendres, et surtout dans cette série de porcelaines de la Chine auxquelles on a donné le nom de famille verte et que tous les amateurs connaissent. Cette différence de tons entre les deux verts est assez sensible pour être facilement perçue par un œil exercé; elle est très évidente, surtout quand on peut mettre l'une à côté de l'autre et comparer deux pièces, l'une vraie, l'autre fausse.

« On distingue encore assez facilement les porcelaines tendres qui n'ont pas été décorées à Sèvres à un caractère tout à fait particulier de la dorure. Sur les anciennes porcelaines — les vraies — l'or, mis en épaisseur, a toujours une apparence un peu mate; on le sablait tout simplement quand la pièce était sortie de la moufle — ce qui se pratique encore aujourd'hui du reste, — et on le dessinait au bruni au moyen de *clous* ajustés solidement dans un manche en bois.

Au commencement de ce siècle on a substitué aux clous des brunissoirs en agate

qui ont changé ce caractère de dorure et causé une différence assez notable dans les traits ainsi brunis; dans le vieux sèvres, ils sont secs, très nets, très arrêtés et parfois assez profonds, la pointe du clou brunissant surtout par compression; dans les imitations, au contraire, ainsi que dans les porcelaines modernes, ils sont plus larges, moins écrits et surtout moins *gravés* pour ainsi dire, l'agate agissant beaucoup plus facilement et seulement au moyen d'un frottis un peu appuyé. »

Nous conclurons avec notre ami Eudel en empruntant les lignes suivantes à sa spirituelle étude sur le *Truquage* (qu'il écrit comme les autres avec *qu;* cependant plaquer, placage, bloquer, blocage, etc.) : « Soyez athées en objets d'art. Armez-vous d'une absolue méfiance! Défiez-vous surtout de la première impression. Gare à la cupidité mercantile! Prenez votre temps... Craignez toujours d'être la victime d'une bonne farce italienne du temps de Scaramouche ou d'Arlequin. Surtout ne comptez plus sur les trouvailles. Il n'y a plus de greniers où s'entassent, sous une couche séculaire, des raretés complètement oubliées. Avec la loi des successions tout doit reparaître au grand jour, il faut que tous les trente ans au moins toutes les maisons se vident. »

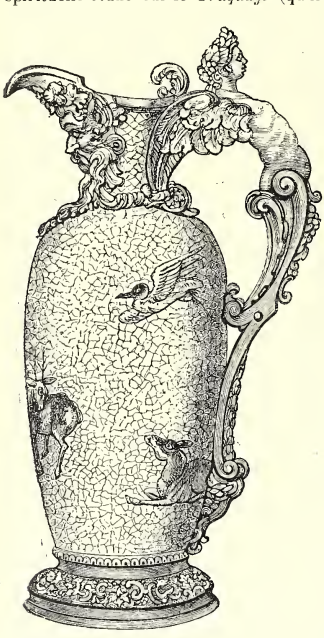


FIG. 510. — VASE TRUITÉ CHINOIS AVEC MONTURE EN BRONZE STYLE LOUIS XIV

TRUITÉ. Se dit de l'émail fendillé et craquelé de façon à rappeler le dessin des écailles de la truite. Le truité se dit surtout des craquelés à réseau fin. La céramique orientale chinoise et japonaise a produit de jolis vases où sur un fond truité se place le décor de fleurs ou de personnages. *Voir* à l'article CRAQUELÉ l'explication du procédé.

TRUMEAU. Surface murale entre deux baies, portes ou fenêtres. La décoration peinte, sculptée, moulurée des trumeaux rentre dans la décoration générale. *Voir* les articles consacrés à chacun des styles. Les ornemanistes du XVIIIe siècle ont presque tous dessiné des modèles de décoration de trumeaux.

On a donné également ce nom aux glaces dont on décora ces surfaces.

TRUQUAGE. *Voir* TRUCAGE.

TSCHIRNAUS ou **TSCHIRNAUSEN** (EHRENFRIED WALTHER DE). Physicien chimiste allemand (1651-1708). Savant assez renommé pour être devenu membre correspondant de l'Académie des sciences de France, Tschirnaus est une sorte d'illuminé qui fut avide de toutes les choses nouvelles. Après s'être occupé d'optique et de verrerie, il chercha le secret de la fabrication de la porcelaine chinoise. Enfermé avec Bottger (*Voir* ce mot), il lui communiqua son enthousiasme et ses travaux. Le hasard favorisa son collaborateur en lui découvrant la présence, en Saxe, de la substance mystérieuse qui

lui manquait, — le kaolin. Et Bottger a la célébrité méritée aussi bien par Tschirnaus.

TUBULÉ. Se dit des plis allongés et parallèles convexes dans le drapé des statues, etc.

TUCCIO. Peintre-verrier florentin, du XIVe siècle. G. Milanesi cite de lui, notamment, les armoiries de la corporation des marchands qu'il peignit sur les verrières de l'église San-Miniato al Monte.

TUDOR (Arc). *Voir* article suivant.

TUDOR (Style). Style décoratif anglais qui correspond à la période des Tudors, période dans laquelle sont compris les règnes de Henri VIII et d'Elisabeth. (*Voir* ces

FIG. 511. — TULLE BRODÉ (MANUFACTURE DE SAINT-GALL, SUISSE)

deux mots et l'article Angleterre.) L'arc auquel on a donné le nom d'arc Tudor est une modification de l'ogive. C'est une ogive abaissée, aplatie et très obtuse. On dirait une horizontale à bouts arrondis, qui à son centre aurait subi comme une poussée vers le haut. Il date de la fin du XVe siècle.

TULIPE (Bois). Variété de bois de rose.

TULIPE. Fleur, une des plus belles par les colorations et la forme. Caractéristique

de la décoration persane qui l'emploie dans sa forme réelle ou en lui donnant une forme de convention. La céramique de Lindos (*Voir* ce mot) a fréquemment la tulipe dans sa décoration, toute persane d'ailleurs. Voir Musée de Cluny, n° 2145, un plat où est représentée une dame tenant une tulipe à la main.

TULIPE (En). Se dit de la forme de certains chapiteaux du moyen âge (romans, le plus souvent) qui ressemblent à la fleur de ce nom. Le bas renflé en courbe convexe s'évase vers le haut en courbe concave. On dit parfois aussi « chapiteaux en cloche ». Le mot tulipe désigne des formes analogues dans ses diverses acceptions. Verre en tulipe, globe en tulipe (lampe), etc.

TULLE. Tissu léger à mailles fines et régulières polygonales, le plus souvent hexagonales. Le tulle forme le fond (réseau) de la dentelle. Cette fabrication a une histoire obscure. Le tulle au fuseau date probablement du XIe siècle. Au XVIe, il prit de l'importance dans le costume : on cite même une femme du nom de Barbara Uttmann qui, vers 1550, contribua à développer l'industrie de la dentelle et du tulle au fuseau. Sur le tulle, on brodait à l'aiguille des fleurs, des motifs décoratifs qui en faisaient de la dentelle. Le premier tulle au métier daterait de 1758. En 1780 des motifs en toilé se mêlèrent à ces tulles dits brodés. C'est en 1784 que le duc de Liancourt installa en France une manufacture avec le métier à aiguilles, métier employé jusque-là exclusivement en Angleterre. Le tulle bobin (inventé en 1799) est un tulle fait sur un métier à bobines. On en attribue l'invention à John Lindley, fabricant de Nottingham, ville d'Angleterre qui avec Saint-Pierre-lès-Calais (France) est encore le centre le plus important de fabrication de ces tissus (tulles unis, tulles brodés, tulles fantaisie). Des perfectionnements furent apportés (1807) par un ouvrier anglais du nom de Hathcoat : on dut à son système la possibilité d'obtenir la maille hexagonale. En 1802, Lyon et Nîmes étaient des centres productifs dans l'industrie du tulle, et c'est à Lyon que Doguin créa le tulle illusion (en 1827). Depuis dix ans déjà, les premières machines anglaises avaient été installées à Saint-Pierre-lès-Calais. L'invention de Jacquard fut appliquée à l'industrie tullière. Les centres actuels sont : Saint-Pierre-lès-Calais, Lyon, Saint-Quentin, en France, Nottingham en Angleterre et Saint-Gall en Suisse.

TUMULAIRES (Plaques). *Voir* Plaques.

TURA. Mosaïste à Pise, auteur de mosaïques remarquables, exécutées dans cette ville, en 1301, sous la direction de Cimabué.

TURBINÉ. Se dit des objets dont la forme rappelle celle de la toupie.

TURCONE (Pompeo). Damasquineur milanais du commencement du XVIe siècle.

TURINI (Giovanni et Lorenzo). Orfèvres siennois du commencement du XVe siècle. Cités, dans l'inventaire du dôme de Sienne, pour leurs travaux d'orfèvrerie et d'émaillerie, qui les mirent en grande réputation.

TURINO DI SANO. Père des précédents; habile orfèvre lui-même. Auteur, avec Giovanni Turini, des bas-reliefs et des statuettes de Baptistère du dôme de Sienne.

TURQUE (Lit a la). Lit dans le genre du divan et dont la couche est terminée, postérieurement par un dossier et latéralement par un chevet et un pied élevés.

TURQUETI (Étienne). Établit en 1536, à Lyon, la première manufacture de velours avec Barthélemy Narris.

TURQUIN (Bleu). Sorte de bleu ardoisé.

TURQUOISE. Sorte de canapé, de lit de repos, le plus souvent accoté au mur dans le

sens de sa longueur. La turquoise avait sur les côtés un double chevet à volute renversée (XVIIIe siècle).

TURQUOISE. Pierre opaque d'un joli bleu clair, gai et comme jeune. Le moyen âge lui attribuait des vertus mystérieuses comme de protéger contre les chutes de cheval. Les Orientaux en font des talismans et y gravent des versets du Coran. On distingue deux sortes de turquoises, les orientales et les occidentales. Parmi les premières, les plus estimées sont dites de vieille roche ; les autres sont des turquoises de nouvelle roche. Les occidentales sont des produits fossiles d'os et de dents colorés par le phosphate de fer. Ces « ivoires modifiés » n'ont qu'un bleu fugace qui disparaît avec le temps. Au Muséum du Jardin des Plantes est une main entière changée en turquoise fossile.

TUTILO. Moine de Saint-Gall, célèbre par ses travaux d'orfèvrerie, au IXe siècle. La *Chronique* de Saint-Gall signale, notamment, de cet artiste l'autel et la grande croix de l'église Santa-Maria de la ville de Constance, qui étaient enrichis de sculptures exécutées en or avec pierreries.

TUTTLINGEN (Wurtemberg). Centre actuel de coutellerie.

TUYÈRE. Tube métallique qui sert d'échappement au souffle du soufflet.

TYMPAN. Surface triangulaire sur un fronton, un pignon. Le tympan est le triangle formé par les lignes des rampants et la ligne qui joint la base de ces rampants. On donne aussi ce nom aux espaces laissés entre le haut d'une baie rectangulaire et l'arcature plein-cintre ou ogivale qui la couronne. Dans les arcades géminées et dans les triplets (*Voir* ce mot) du moyen âge, les arcatures qui couronnent les baies laissent entre elles et au-dessus d'elles un espace qui est un tympan. Il est le plus souvent orné d'un œil de bœuf lobé ou d'une petite rose.

U

U entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1772.

U. Lettre monétaire de Turin 1803-1814.

UBERTINI. *Voir* Bachiaca.

UCCELLO (Paolo). Orfèvre florentin du xve siècle. Un des artistes qui travaillèrent, sous la direction de Ghiberti, aux portes du Baptistère de Saint-Jean dont l'exécution complète dura près de cinquante années.

UDINE (Jean d'). Peintre italien (1489-1561). Auteur d'arabesques renommées et de modèles de panneaux grotesques. Il donna des dessins de vases aux verriers vénitiens et les ateliers de tapisserie tissèrent sur ses cartons des tentures où on remarque de petits amours se jouant parmi des guirlandes.

UGOLINO. Orfèvre siennois du xiiie siècle. Cité parmi les artistes qui prirent part à l'exécution des ornements de l'autel Saint-Jacques de Pistoïa.

UGOLINO. Orfèvre de Sienne, dans la première moitié du xive siècle. D'après Milanesi, dans son livre sur les arts à Sienne, deux belles pièces d'orfèvrerie (qui subsistent encore dans la cathédrale d'Orvieto) acquirent une grande célébrité à Ugolino : le tabernacle du saint corporal et un reliquaire qui appartenait autrefois à l'église Saint-Juvénal.

UMBO. Partie bombée au centre d'un bouclier. On donne aussi ce nom à la partie bombée qui orne le centre d'un plat. Musée de Cluny, n° 2728, un plat en faïence d'Ynca à reflets métalliques avec umbo godronné.

UNDELOT (Jacques). Miniaturiste français du xve siècle. M. de Laborde a signalé de cet artiste l'admirable ornementation du livre d'heures du comte de Charolais (Charles le Téméraire). Ce manuscrit, qui révèle un miniaturiste de premier ordre, est conservé à Copenhague. Il porte la date de 1465.

UNDIHO. Orfèvre cité par M. de Lasteyrie comme exemple de l'habileté des Germains dans l'orfèvrerie ornée de grenats, pierreries, etc. M. de Lasteyrie signale, à ce sujet, un petit coffret ainsi travaillé qui porte les noms de Undiho et Ello. Ce coffret appartient à l'église de Saint-Maurice en Valais. Undiho est du vi^e ou viie siècle.

UNI. Se dit des étoffes sans brochés, sans reliefs brodés, ouvragés, sans côtes. Se dit des verres non ombrés (vitraux). Une teinture est dite « mal unie » quand elle n'est pas uniforme de ton.

UNICORNE. *Voir* Licorne.

UNITE. La composition du dessin d'un modèle doit être *une*. Cette unité nécessaire a parfois à lutter avec la destination même de l'objet. Dans une aiguière, par exemple, sous prétexte d'unité, on ne peut mettre deux biberons ou deux anses. Comme la destination doit l'emporter, on mettra unité non par symétrie, mais par pondération. L'anse

sera en rapport comme dimension et volume avec le biberon qui lui est opposé. Elle sera également en rapport avec l'importance de la panse du vase et de la largeur d'assiette du pied. L'équilibre autour d'un centre ou des deux côtés d'un axe sera l'unité par symétrie (lignes) ou par pondération (masses). Outre l'unité dans le dessin, il y a unité dans la couleur : il ne faut pas *décentrer* l'effet, avantager outre mesure une partie, ne pas faire *pencher* l'objet ou la décoration par l'usurpation d'une des parties sur le reste. Ces parties sont unifiées par hiérarchie selon l'importance de la fonction de chacune d'elles dans la destination totale de l'objet, Il doit également y avoir unité d'impression. Il ne faut pas que mon attention soit détournée de l'objet même par un accessoire décoratif ambitieux et usurpateur. Une aiguière dont l'anse est un personnage, une véritable statuette, est défectueuse si ce personnage a une importance trop considérable, attire mon attention et me fait oublier que j'ai une aiguière sous les yeux. Il y a dans la salle d'entrée du Musée de Sèvres un grand vase décoratif qui présente ce défaut. Sur l'épaulement, il porte de petits amours en biscuit qui, par leur attitude, semblent craindre de tomber. L'impression produite par ces accessoires est trop importante, elle est usurpatrice, elle décentre le vase en déconcertant l'attention : il n'y a pas unité.

Cette nécessité d'unité d'impression est démontrée par l'effet étrange que produirait sur nous la vue d'un meuble où on aurait mêlé les styles de diverses époques ou bien qui, par sa date, ne pourrait avoir existé à l'époque que rappelle le style de sa décoration.

URÆUS. Serpent sacré qui figure dans la symbolique égyptienne comme un emblème de la résurrection de l'âme. Il est représenté dressant la tête, le bas du corps enroulé en anneaux. L'urœus est généralement placé sur le front au bas de la coiffure égyptienne.

URANIE. Une des neuf Muses de la mythologie antique. Représentée tenant le globe et le compas, attributs de l'astronomie.

URBINO. Un des plus importants centres de la céramique au XVIe siècle. Faisait partie du duché d'Urbin avec Pesaro et Castel-Durante. Les historiens italiens citent des pièces fabriquées antérieurement au XVIe siècle. La protection et les encouragements accordés aux céramistes par Guidobaldo II della Rovere, devenu duc d'Urbin en 1538, contribuèrent au développement de ces fabriques célèbres. La fabrication se continua au delà du XVIe siècle et elle produisait encore en 1620.

Parmi les artistes dont le nom est attaché à la céramique d'Urbino, il faut citer Guido Durantino qui travailla pour le connétable de Montmorency et décora ses faïences d'épisodes mythologiques à grands personnages. Cette décoration païenne empruntée à Virgile et à Ovide se retrouve dans les œuvres de Francesco Xanto. Cet artiste dont les œuvres témoignent d'une grande variété, a souvent reproduit des modèles de Raphaël. Il peint largement, par colorations amples et simples. On remarque, outre les tons bistres et les noirs qu'il affectionne, la présence d'un ton vert très vif. Les rehauts métalliques donnent des lumières, des reflets chatoyants à la lumière rasante. Parmi les sujets de décoration de Francesco Xanto, on rencontre des épisodes empruntés à l'Arioste et même à la vie politique de l'Italie d'alors.

Orazio Fontana est encore plus estimé que le précédent. La décoration est toujours empruntée à la mythologie ou à l'histoire ancienne. L'*Enlèvement d'Europe* sur un plat qui est au Louvre est un spécimen caractéristique de sa manière.

Guido Merlino est encore à mentionner parmi les céramistes d'Urbino, mais au-dessous des précédents. C'est un céramiste d'Urbino, nommé Camillo, qui travailla, pour Alphonse II de Ferrare, à la recherche de la fabrication de la porcelaine (milieu du XVIe siècle).

Ce style de décoration à épisodes, à nombreux personnages empruntés à l'antiquité païenne, fut longtemps celui de cette majolique. Les dessinateurs Raphaël del Colle, Battista Franco et Federigo Zucchero qui vinrent vers 1540 à l'appel du duc Guidobaldo, accentuèrent la tendance de la décoration en ce sens.

A ce premier style succéda le style des grotesques où excella le céramiste Gironimo

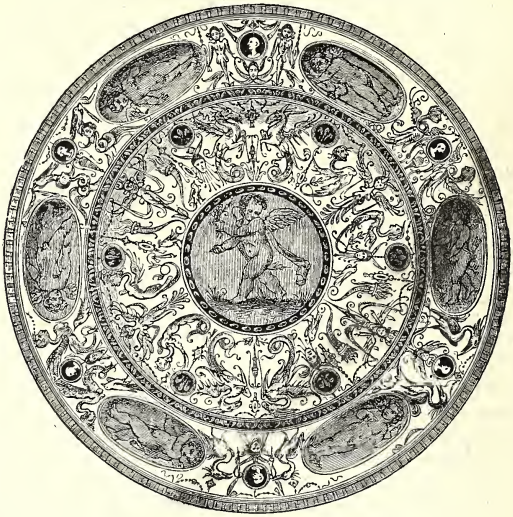


FIG 512. — PLAT EN FAIENCE D'URBINO (XVIe SIÈCLE

vers la fin du XVIe siècle. Ces personnages fantastiques aux corps terminés en rinceaux capricieux, produit du mélange du règne animal et du règne végétal dans l'esprit décoratif le plus libre, se détachent sur de beaux fonds blancs. L'ornementation céramique y est inspirée d'une conception plus juste du rôle du décor. Il nous a été donné de voir d'élégantes faïences sorties des fours du céramiste contemporain Thibault de Blois : il y a là une heureuse résurrection de cette belle majolique d'Urbino, un effet décoratif où le dessin très entendu est aidé par les colorations chaudes d'un émail gras, bien en pâte, bien imprégnant.

La première moitié du XVIIe siècle vit la fin de la production d'Urbino avec les céramistes Patanazzi et Salvino.

La marque d'Urbino, outre les monogrammes de ses potiers, consiste en trois cercles, orangé sur blanc, tracés au revers. Le Musée de Cluny possède environ 70 pièces sous les nos 2933 et suivants.

URNE. Vase le plus souvent ovoïde porté sur un pied en piédouche et terminé en haut par un orifice circulaire qui a pour diamètre le plus grand diamètre du vase. Cet orifice se retrousse le plus souvent en un bord en forme de moulure. Les urnes ont le plus souvent deux anses latérales. Chez les anciens, l'urne n'avait pas la forme du vase. Elle avait un épaulement pourvu d'anses et se relevant en une gorge à orifice assez étroit. Les urnes avaient plusieurs fonctions décoratives : elles figurent comme attributs des dieux des fleuves et des naïades. Les dieux des fleuves sont représentés couchés, accoudés sur une urne d'où l'eau s'épanche. Les naïades tiennent l'urne sur l'épaule. Les naïades des bas-reliefs de la fontaine des Innocents, sculptés par Jean Goujon, ont pour attribut l'urne. Les canopes (*Voir* ce mot) étaient des urnes. Urnes funéraires, urnes cinéraires, étaient destinées, chez les anciens (Égyptiens, Grecs, Étrusques, Romains), à contenir la cendre des morts.

La forme urne a été fréquente à l'époque du style Louis XVI. La plupart des pendules à cadran horizontal affectent cette forme. Sous la Révolution, la gobeletterie employa également cette forme empruntée à l'antiquité. D'où le nom d'urnes donné parfois aux verres à boire dans les descriptions de repas de ce temps.

FIG 513. — PENDULE LOUIS XVI AVEC L'URNE

UTRECHT (Hollande). Centre de céramique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Spécialité de carreaux de faïence émaillée à décor bleu ou violet.

UTRECHT (Velours d'). *Voir* Velours

UTTMANN (Barbara). Femme nurembergeoise qui, au XVIe siècle, eut une grande influence sur le développement de l'industrie dentellière. Mariée et établie à Annaberg, elle y produisit des tulles travaillés qui jouirent d'une grande vogue. Ce fut, dit-on, là l'origine de l'industrie de la dentelle en Allemagne. On lit sur sa tombe : « Ci-gît Barbara Uttmann, morte le 14 janvier 1575, qui par son invention de la dentelle en 1561, se fit la bienfaitrice du pays des montagnes de Hartz. »

V

V entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1773.

V (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la Corporation des Maîtres-Orfèvres de Paris. Cette lettre, sauf quelques irrégularités, revient tous les vingt-trois ans. C'est ainsi que V désigne :

1689 — 1690
1713 — 1714
1736 — 1737
1760 — 1761
1783 — 1784

L'année du poinçon enjambe de juillet à juillet. (*Voir* article Poinçons.)

VACHET (Mathieu le). Orfèvre parisien, fournisseur attitré des princes de Lorraine; l'un des six gardes de la corporation en 1486; élu de nouveau à cette fonction en 1512.

VAGLIENTE (Antonio del) Orfèvre florentin; auteur, en 1405, pour la corporation des marchands, d'un reliquaire d'argent doré qui renferma un bras de saint Philippe.

VAGUES. Ornement en léger relief formant des tuyautés, comme des sortes de petits flots à crêtes capricieuses. L'orfèvre P Germain s'est fréquemment servi de cette ornementation qui n'est peut-être qu'une modification de la rocaille. (*Voir* fig. 265 et 232.) L'imitation des vagues a fourni à l'art décoratif les postes. (*Voir* ce mot.)

VAIR. *Voir* Blason.

VAISSELLE. Terme général désignant l'ensemble des récipients à l'usage du service de la table. L'étymologie « vaisseau » indique cette idée de *récipient*. Les plats, assiettes, écuelles, saucières, soupières, saladiers, etc., font partie de la vaisselle. Les verres à boire, bien qu'ils aient fonction de récipient n'en font pas partie. On donne le nom de vaisselle plate à la vaisselle d'argent. On disait autrefois vaisselle en plate (du mot espagnol *plata*, argent).

L'existence de la vaisselle et le plus ou moins de multiplicité des objets qui la composent dénotent déjà un état de civilisation avancée. La table elle-même n'existe pas chez le barbare, à plus forte raison les ustensiles qui en assurent le service. Les héros homériques n'avaient pas de vaisselle, — à moins de faire rentrer dans cette dernière l'aiguière et son bassin, puis les diverses coupes. Le soin qu'on prenait de laver la table après le repas montre que l'on mangeait sur la table même. « Les héros étendent les mains vers les mets que l'on place devant eux » Cette phrase qui

revient à chaque description de repas dans l'*Iliade* prouve l'absence de vaisselle, du moins dans le mobilier du camp des héros grecs. La période historique chez les Grecs et les Romains démontre, au contraire, surtout pour ces derniers, l'existence d'une vaisselle de table, variée de formes et de matières. Nous ne reviendrons pas sur les détails qu'on trouvera aux articles spéciaux du Dictionnaire (Plats, Assiettes, etc.); mais le grand nombre de mots employés dans les langues grecque et latine pour désigner les diverses pièces de la vaisselle est une preuve du grand nombre d'objets dont se composait cette dernière. Si l'on ajoute à cela les innombrables formes des coupes et des vases à boire, on voit que le dressoir (*abacus*) de la maison romaine était richement garni. Le bois, la poterie, les métaux précieux, les substances rares, l'ornementation en camées, en pierreries, étaient employés dans la fabrication.

Mais rien ne peut donner une idée du luxe du moyen âge dans l'abondance et la variété des pièces de sa vaisselle. Les nombreuses lois somptuaires qui tentèrent de refréner ce luxe montrent par leur nombre même leur impuissance et servent à constater l'abus qu'elles prétendaient supprimer. L'orfèvrerie de table était, pour ainsi dire, le seul placement possible des fortunes. On transformait son argent monnayé en argent travaillé. Le métal précieux, quittant la solitude des coffres, se transformait en richesses d'art que l'on étalait sur les immenses dressoirs aux étagères superposées, où l'or et l'argent brillaient, aux banquets, dans les grandes salles des festins. La vaisselle d'or et d'argent était assez peu rare pour qu'un édit royal de 1294 ait dû défendre à tous ceux qui ne justifiaient pas de 6,000 livres tournois de rente de se servir de « vaisselle d'or ne d'argent pour boire, ne pour mangier, ne pour aultre usaige ».

Ce luxe datait de loin. Les Francs se servaient de vaisselle d'or et d'argent. Les écrits de Grégoire de Tours mentionnent les boutiques d'orfèvres aux vitrines desquelles les étrangers admiraient les brillantes pièces de vaisselle. Mais, pendant tout le moyen âge, elle consiste surtout en grosses pièces. Bon nombre des ustensiles actuels ne figuraient pas sur la table. Les plats ou du moins les assiettes furent longtemps suppléés par les tranches de pain (tranchoirs), de même que la salière n'était qu'un petit godet creusé dans de la mie de pain. Les miniatures, la broderie de Bayeux nous fournissent des représentations de repas. Les os rongés restent sur la table. On sait que le moyen âge mangeait avec les doigts ou du moins en s'aidant du seul couteau. Les premières tentatives d'introduction de la fourchette furent traitées de sacrilège. Un auteur raconte que la sœur d'un empereur d'Orient, femme d'un des fils du doge de Venise (xe siècle), attira sur elle le courroux du ciel en mangeant avec « de petites fourches et des cuillers dorées ». Au repas qui suivit le mariage de saint Louis on vit comme une chose très rare deux cuillers d'or avec une coupe de même métal qui revenaient à 20 écus et dont le maître bouteillier « profita ». Aux pains tranchoirs succédèrent les écuelles, assiettes dans lesquelles on mangeait à deux. La vaisselle d'apparat était surtout composée des nefs, des fontaines, des plateaux, des aiguières, pots, etc. Les cadeaux consistaient en pièces de vaisselle. Lors des entrées des rois dans leurs « bonnes villes », ces villes leur offraient des pièces de vaisselle. En 1360, les députés de la ville de Paris offrent au roi 1,000 marcs de vaisselle d'argent. En 1389, la même ville offre à Charles VI quatre pots, six trempoirs et six plats d'or; le roi remercie gracieusement : « Grand merci, bonnes gens ! ils sont biaux et riches ! » Les princes emportent dans leurs expéditions lointaines la vaisselle qui leur sera nécessaire.

On a, en latin, l'inventaire (dressé en 1389) de la vaisselle emportée par le Dauphin dans une expédition « transmaritime ». Les inventaires du XIVe siècle, faits avec un soin minutieux tel que l'on pourrait dessiner les pièces qu'ils décrivent, témoignent du luxe incroyable de cette époque dans la vaisselle de ses dressoirs. M. de Laborde a publié l'Inventaire de Louis de France, duc d'Anjou, inventaire dont la date probable est aux environs de 1365. Ce catalogue entièrement consacré à l'orfèvrerie ne comprend pas moins de 796 articles. Parmi ces articles, il en est qui chacun comprennent des douzaines d'objets et si l'on veut avoir une idée de l'orfèvrerie du duc d'Anjou, on n'a qu'à comparer. La collection des émaux et pièces d'orfèvrerie du Musée national du Louvre est moins riche et comprend moins de pièces! La vaisselle de table occupe la plus grande partie de ce document du XIVe siècle. On peut y voir et la richesse et la variété des objets qui garnissaient les dressoirs princiers. L'argenterie comprend, outre une vingtaine de pièces isolées, environ trente douzaines de plats et écuelles. Les plats d'or y sont au nombre de 42, les écuelles d'or au nombre de 24. Les divers récipients d'or (pots, etc.) y figurent pour 150 pièces environ. L'émaillerie décore une grande partie des objets. Les formes sont des plus variées. Parmi elles, les groupes d'animaux et de personnages sont nombreux : on était loin de notre uniformité sempiternelle et incessamment répétée. Chacune de ces pièces est une œuvre vivante où il y a à regarder pendant des heures. Il n'en est pas deux qui se ressemblent parmi ces nefs et ces aiguières en forme de lion, de coq, etc. Nous citerons deux descriptions de surtouts de table empruntées à ce curieux inventaire « Une brouette sur un pied ciselé à feuilles de vigne et portée par quatre lionceaux. Ledit pied est pointu devant et derrière et il y a, à un des bouts, l'homme qui mène la brouette, qui a les pans (retroussés) à la ceinture et son chaperon en fourrure et la cornette du chaperon vient sur le front. Devant il y a une femme qui en la main droite tient la brouette et en la gauche une hache : elle porte un chaperon de vieille, lequel chaperon est à la mode de Picardie. Sur la brouette est un tonneau à plusieurs cercles : ses deux fonds sont émaillés de vert et de bleu avec plusieurs figures de bêtes. Le fond de la brouette et la place du gobelet sont émaillés de même. Un des fonds du tonneau porte un robinet comme une fontaine. La place du gobelet est entourée de créneaux avec quatre feuilles qui dépassent le niveau de ces créneaux. Cette place du gobelet est entourée à la bonde du tonneau. Le gobelet est émaillé comme le tonneau, ainsi que son intérieur et son couvercle : le fruitelet (bouton) du couvercle est émaillé de même. »

Suivent les poids de chacun des éléments de cette curieuse pièce d'orfèvrerie de table. La description suivante est aussi intéressante. « Un singe d'argent doré, sur une terrasse verte. Sur cette terrasse et entre les jambes dudit singe se dresse un chêne en argent doré, à feuilles vertes et vermeilles : ce chêne porte un cercle crénelé qui forme galerie et fait le siège du gobelet. Le singe porte en la tête une mitre d'évêque : sur les pointes de la mitre deux boutons d'argent émaillés de bleu. Ledit singe a un tuyau d'argent doré en la bouche ; sa main gauche tient une crosse et il a un manipule sur le bras. De la droite, il donne la bénédiction. Son costume consiste en une chasuble dont l'orfroi entoure le col : il est émaillé bleu. » Suivent les poids.

La Renaissance modifie les formes, donne plus d'unité aux ensembles, ramène dans la décoration, le paganisme et la mythologie avec ses dieux, ses demi-dieux et ses allégories. La figure humaine, le nu, prédominent. La ciselure de l'orfèvrerie produit des œuvres qui se rapprochent de la statuaire. La salière que commanda François Ier à

Benvenuto Cellini et qui est à Vienne (*Voir* fig. 149 du Dictionnaire), est un remarquable échantillon du style apporté par le XVIe siècle dans l'orfèvrerie de table. L'émaillerie, qui avait fourni surtout jusque-là des ornementations de parties dans la vaisselle, produit des pièces entières avec l'émaillerie peinte où triomphe l'École limousine.

Un passage de *Mémoires* semble indiquer que la marque, le chiffre du propriétaire mis sur la vaisselle était une innovation du début du XVIe siècle. En 1507, Jean-Jacques Trivulse, maréchal de France, offrit une fête et un souper à toute la cour. Cent soixante maîtres d'hôtel et douze cents officiers de bouche faisaient le service. Toutes les tables furent servies à vaisselle d'argent marquée aux armes de Trivulse, « ce qui était un grand triomphe et merveilleuse richesse ». Les pièces émaillées aux armoiries du propriétaire étant nombreuses dans les inventaires du moyen âge, l'étonnement du chroniqueur vient probablement de ce que, non pas quelques pièces importantes, mais toute l'argenterie de Trivulse était marquée. Et quelle argenterie pour un banquet pareil! Il faut noter l'importance que prend la céramique dans la vaisselle de table au XVIe siècle. La faïence dispute cette dernière à l'orfèvrerie. Dans la description qu'ils font d'une collation offerte au roi par le cardinal de Biragues, en 1580, les *Mémoires* de l'Estoile parlent de « deux longues tables couvertes de onze à douze cents pièces de vaisselle de faïence ».

Avec le XVIIe siècle, la vaisselle se rapproche de la vaisselle actuelle. Quelques usages anciens persistent cependant. (*Voir* article CADENAS.) Au mot FOURCHETTE, nous avons vu combien l'usage de cet ustensile fut adopté tardivement. L'Anglais Tom Coryat, à la suite d'un voyage en Italie (1611) où il avait remarqué l'emploi de la fourchette, adopta la mode nouvelle, la rapporta en Angleterre : ses compatriotes lui donnèrent par dérision le sobriquet de *furcifer*, « l'homme à la fourche ».

L'argent, l'étain et la faïence fournissent la vaisselle du XVIIe siècle. La Bruyère, vers la fin du siècle, parlera du luxe croissant qui a remplacé par l'argenterie la vaisselle d'étain de la génération précédente. La porcelaine de Chine était un luxe que peu pouvaient se permettre. La chronique du temps mentionne en 1652 le repas offert par Mazarin à deux rois et à deux reines « en plats d'argent, en porcelaine ». Le même Mazarin, en 1660, fit une loterie où, parmi les lots, figurait de la vaisselle d'argent. Les richesses des buffets royaux et princiers devaient subir les contre-coups des guerres et des malheurs publics. Les fontes de 1689 ont fait presque tout disparaître et il ne reste de l'œuvre des Ballin et des Delaunay rien de ces belles pièces aux ensembles majestueux et dans la décoration desquelles se prodiguait la richesse des godrons et de l'ample acanthe classique.

En 1709, nouvel envoi de la vaisselle d'argent à la Monnaie, sous le coup de cette horrible famine pendant laquelle on mangeait du pain d'avoine à la table de Mme de Maintenon et, ajoutent les *Mémoires* « tout le monde ne pouvait pas en avoir de pareil ». La vaisselle de la Régence est à citer parmi les plus belles. Son aspect est sérieux, un peu grave; mais, sous le nom d'argenterie Régence en France, d'argenterie de la reine Anne en Angleterre, elle a à bon droit ses amateurs passionnés. Pour ses caractéristiques nous renvoyons au mot RÉGENCE. Dès cette époque, la vogue de la porcelaine et de la faïence lutte avec l'orfèvrerie. Les centres de céramique sont innombrables. Le style Louis XV amènera dans les contours les chantournements caractéristiques, les rocailles, les ruptures d'axe, les écussons penchés, obliques. L'argenterie anglaise Louis XV reste plus sobre, plus compassée dans les formes des ensembles : la rocaille

n'y triomphe que dans le détail ornemental. La vaisselle Louis XVI est plus froide d'aspect. Les panses y sont un peu nues. Les ovales répétés, l'éternel nœud de rubans, les médaillons, les petites cannelures parallèles, les boudins feuillagés corrigent peu des formes d'ensembles lourdes et apathiques.

En Angleterre, dans les grosses pièces de vaisselle (fontaines à thé, etc.) on remarque une forme très fréquente, celle d'un ovale tronqué par le haut et très pointu par le bas.

Consulter les articles consacrés aux diverses pièces de la vaisselle ainsi qu'au mot Service.

VALENCE. (Espagne). A la cathédrale : grille du chœur, retable polyptyque peint par des élèves de Léonard de Vinci, nombreuses pièces d'orfèvrerie au trésor.

Le royaume de Valence a été, dès la fin du xve siècle, un centre très actif de céramique. Les nombreuses manufactures de Biar, Trayguera, etc., parmi lesquelles celle de Manisès (*Voir* ce mot) est à citer au premier rang, produisirent des faïences de style hispano-mauresque à reflets métalliques caractéristiques. Un historien vante (en 1499) cette « poterie dorée » qui, en Italie même, était estimée et faisait concurrence à la majolique indigène. Le xvie siècle fut l'époque la plus florissante. Azulejos, vases arabes à anses en forme d'ailes, aiguières, grands plats circulaires sortaient de ces fours avec une ornementation où, sur des fonds blancs, brillent les jaunes à tons chatoyants aureo-cuivreux et reflets métalliques. Le bleu entre parfois dans le décor et avive par juxtaposition la valeur du jaune orangé cuivreux dont il est la couleur complémentaire. L'ornementation de la céramique de Valence consiste surtout en foliations déliées d'un dessin à évolution large. La figure 260 du Dictionnaire donne un talus de plat décoré dans ce style. A noter également la fréquente présence des armoiries et écussons héraldiques. En 1238, les rois d'Aragon s'emparent du royaume de Valence arraché aux Maures. La réunion de l'Aragon et de la Castille en 1469, l'union antérieure des couronnes de Castille et de Léon expliquent les nombreuses répétitions des armoiries d'Aragon, de Castille et de Léon que l'on trouve sur l'ombilic des plateaux de Valence, détachées sur un fond à ornementation géométrique. *Voir* fig. 264 du Dictionnaire. Le Musée de Cluny possède une suite de pièces sous les n°s 2732 et suivants.

VALENCIENNES (département du Nord). Un des centres les plus importants de la fabrication de la dentelle de luxe. La dentelle de Valenciennes est de fil de lin blanc; elle est faite entièrement au tambour. Les réseaux et les dessins sont du même fil. Le travail de la formation des mailles est des plus longs, mais assure à cette dentelle une consistance et une durée incroyables. La fabrication est si lente qu'il faut des mois entiers de travail pour faire un simple col. Valenciennes était célèbre dès le xve siècle par son industrie dentellière; elle eut ses beaux jours sous Louis XIV et atteignit son apogée pendant le xviiie siècle. Sa période la plus florissante coïncide avec le règne de Louis XV. Cette industrie si estimée ne devait pas survivre au xviiie siècle. Ce qu'on fabrique aujourd'hui sous le nom de valenciennes ne se fait plus à Valenciennes, mais en Belgique. Toutes les ouvrières des campagnes des pays flamands travaillent à cette dentelle dite « valenciennes ». On en reconnaît trois sortes qui par rang de valeur décroissante sont : la dentelle d'Ypres, celle de Courtrai et celle de Furnes.

La céramique de Valenciennes a produit des faïences dans la première moitié du xviiie siècle. Vers 1780, on fabriqua quelques pièces de porcelaine tendre en même temps que des porcelaines dures en camaïeu et des figurines de biscuit.

VALERIO VICENTINO. Italien, graveur en pierres fines du XVIe siècle. Auteur d'un grand nombre de vases en cristal de roche pour Clément VII. A la Kunstkammer de Berlin, on remarque un très grand vase de cristal de roche taillé par Valerio Vicentino et dont la monture d'or est attribuée à Benvenuto Cellini.

VALET. *Voir* COMPAGNON.

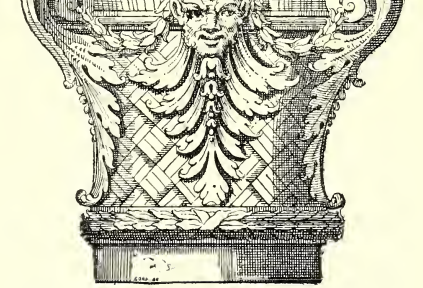
VALET DE MIROIR. Petit appui qui, placé derrière un miroir non fixe, le main tient debout.

VALLAIRE (COURONNE). Couronne d'or ornée de pointes en forme de palissade. Cette couronne dite aussi « castrale », était décernée chez les Romains au soldat qui, le premier, avait pénétré dans le camp ennemi.

VAN DER DYCK (DANIEL). Ciseleur flamand du XVIIe siècle, établi en Italie (Venise). Une plaque de bronze ciselé avec inscription latine (Musée du Louvre, série C, nº 81) lui est attribuée.

VANDETHAR (GUILLAUME). Orfèvre français du XIVe siècle. Un des orfèvres en titre du roi Jean.

VANNERIE. La vannerie, travail des fibres végétales tressées, est une des plus anciennes industries humaines. Susceptible de peu de décoration et consacrée surtout à des pièces de peu de valeur, elle a peu à figurer dans les arts décoratifs. On a retrouvé dans les stations lacustres de la Suisse des vanneries tressées qui remontent à l'âge préhistorique du bronze. La Bible contient de nombreuses mentions de ce travail. Moïse fut exposé par sa mère sur le Nil dans une corbeille de jonc tressé enduite de goudron. Les Égyptiens, comme on peut s'en assurer (Musée du Louvre, antiquités égyptiennes, salle Civile, armoire A), couchaient sur des nattes de jonc en reposant leur tête sur un petit chevet en forme d'escabeau terminé par un croissant (comme les chevets japonais actuels). Les fibres du papyrus et du palmier étaient, avec le jonc, les matières employées. Chez les Grecs et les Romains, on donnait le non d'*obbæ* à des coupes sans pied faites le plus souvent de jonc tressé. Les nattes tenaient une grande place dans l'ameublement du moyen-âge. Les premiers bahuts étaient des boîtes en osier recouvert de cuir. Pour s'asseoir près du grand feu des cheminées spacieuses, on se mettait les jambes dans une sorte de coffre en vannerie qui avait fonction d'écran. Vers la fin du XVIIIe siècle, l'usage de couvrir les murs de l'alcôve avec des nattes, fut à la mode : on y voyait une précaution hygiénique.



VANNERIE (DANS UN CHAPITEAU LOUIS XIV, PAR BÉRAIN)
FIG. 514.

La vannerie indienne, japonaise et chinoise produit encore de nos jours de curieuses pièces de vannerie qui

témoignent d'une patience et d'un soin extraordinaires. Les vases de faïences ou de porcelaine protégés par une enveloppe de vannerie sont dits clissés.

VANNERIE. Sorte d'ornementation à légers reliefs sculptés ou moulés imitant un travail de vannerie à entrecroisements rectangulaires ou obliques formant des carrés ou des losanges. La vannerie est fréquente sur la ceinture des tables de l'époque Louis XIV. On lui donne aussi le nom de *quadrillé.*

VANTAIL. Fermeture de baie, mobile sur charnières ou sur gonds latéraux. La porte, le volet sont des vantaux. Une porte est à deux battants quand elle a deux vantaux. On donne le nom de vantail à chacune des deux parties fermantes de la fenêtre. Un vantail peut se décomposer en plusieurs feuilles comme dans certains meubles et dans certaines fenêtres du moyen âge. Les diptyques sont à deux vantaux, les triptyques à trois. Ces vantaux de polyptyques prennent le nom de volets. Une armoire basse peut avoir un ou plusieurs vantaux. Les vantaux se décomposent en panneaux. (*Voir* ce mot.)

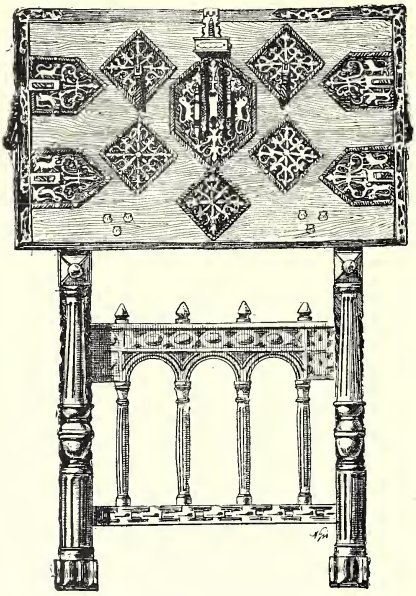


FIG. 515. — VARGUEÑO

VANUOLA DE SCESI. Orfèvre florentin du dernier tiers du XVIe siècle. Cité comme un des maîtres de l'époque, après Cellini. Très habile dans les ouvrages sculptés. Auteur d'une statue de la *Gaîté*, lors de l'entrée de Jeanne d'Autriche à Florence.

VAN VIANEN (ADAM). Orfèvre et ornemaniste hollandais de la première moitié du XVIIe siècle. Auteur de modèles d'orfèvrerie (aiguières, vases, soupières, etc.) dans le style auquel on a donné le nom d'auriculaire, à cause de la fréquence des lobes contournés, arrondis, comme lippus, dont le dessin rappelle celui de l'oreille humaine.

VARGUEÑO. Sorte de cabinet d'ébénisterie espagnole dont le centre de fabrication, aux XVIe et XVIIe siècles, fut au village de Vargas, province de Tolède : d'où le nom. Les vargueños sont des sortes de coffres rectangulaires plus larges que hauts, portés sur un ensemble de quatre pieds tournés en forme de colonnes torses. Ces pieds qui s'élèvent à hauteur d'appui, sont le plus souvent réunis par un entrejambe compliqué, avec une galerie d'arcades transversales. Ces cabinets s'ouvrent par un abattant jouant sur charnière horizontale, abattant qui tient toute la face antérieure. L'intérieur du meuble est garni d'un grand nombre de petits tiroirs étagés comme

dans les cabinets ordinaires. Les plaques de fer ouvragé et doré qui garnissent l'abattant y forment une belle et originale décoration. Ces plaques plates sont découpées et appliquées sur le bois parfois avec un marouflage de cuir ou de drap rouge. Leurs découpures forment des ajours géométriques de fleurons ou de lions héraldiques. Elles sont espacées et indépendantes les unes des autres. Ce sont le plus souvent des carrés ou des hexagones disposés de façon à présenter un angle vers le haut et vers le bas. Au centre de l'abattant est une de ces plaques, souvent plus grandes que les autres : là est la serrure. Un moraillon, très allongé et décoré ordinairement d'une paire de longues colonnettes en haut relief, descend du milieu du haut du meuble et vient se plaquer dans la serrure dont l'entrée est en plein milieu de l'abattant. Des verrous sur les côtés de l'abattant assurent la fermeture. Ils sont placés eux aussi sur des plaques ajourées dans le même style que les autres. Des glands tombants, fixés au milieu des plaques entre lesquelles est la plaque de la serrure, servent de poignées.

Les vargueños sont des meubles d'un aspect original, mais, malgré leurs dorures, empreints d'une certaine froideur.

VASCO. Miniaturiste portugais. Auteur, en 1521, pour le roi Emmanuel, de l'ornementation d'une collection d'anciens documents que le roi avait fait transcrire.

VASE. Récipient dont la forme et les parties sont généralement celles de l'urne. (*Voir* ce mot.) Cependant il y a des vases de toutes formes, et cette forme s'indique par l'épithète. Cornet, amphore, canthare, potiche, albarello, canopes, etc., sont des vases. L'aiguière est un vase modifié. On appelle galbe l'ensemble des lignes qui effleurent et cernent un des côtés du profil d'un vase : c'est le trait de la silhouette. Dès les temps préhistoriques, les vases de terre figurent dans l'industrie humaine. Dans les stations lacustres de la Suisse on a trouvé des vases qui appartiennent à l'âge du bronze. L'ornementation de ces vases, qui presque tous affectent la forme sphérique, consiste en gravures géométriques de cercles concentriques, de croix, de triangles, de points. Parfois il s'y mêle quelques grossières ébauches de personnages. ébauches qui rappellent les premiers dessins des enfants. L'imitation de la personne humaine par le vase a dû être une des premières manifestations de l'art. Une sorte d'anthropomorphisme céramique a fait donner aux anses la forme de deux bras, la panse est devenue ce que son nom signifie. Des vestiges de nez et d'yeux ont été dessinés en creux ou modelés en relief sur la gorge du vase. Il est d'ailleurs remarquable que tous ces noms des parties du vase, panse, épaulement, gorge, col, bec, sont de véritables métaphores qui assimilent le vase à un corps d'animal. Ces métaphores se trouvent déjà dans la langue grecque qui donnait par exemple le nom de vases « à double oreille » aux vases armés de deux vestiges d'anses plates aux côtés de l'orifice. Dans ce même ordre d'idées, nous voyons les urnes dites « à visage » se présenter dès l'époque préhistorique. La figure 419 du Dictionnaire en donne un exemple emprunté à l'art arabe, art postérieur de nombreux siècles. Il était d'ailleurs naturel de donner la forme humaine aux urnes dans lesquelles on enfermait les morts. Les anciennes peuplades de l'Amérique du Sud plaçaient ainsi dans de grandes urnes de terre cuite les morts revêtus de leur costume d'apparat. Ces vases « funéraires » sont communs aux Égyptiens, aux Étrusques, aux Grecs et aux Romains; mais à l'exception des premiers, on n'y enfermait que la cendre des morts, d'où le nom de « vases cinéraires » qu'on leur donne également.

Les canopes (*Voir* ce mot), chez les Égyptiens, étaient le plus souvent en terre cuite. Le couvercle était formé par quelque tête d'animal, personnification d'un dieu, la tête de l'épervier le plus souvent. Les habitants des bords du Nil ont connu des vases plus riches de matière. Au Musée du Louvre, antiquités égyptiennes, salle Historique, armoire C, on peut voir un curieux vase de cristal de roche avec cartouche royal.

Les canopes funéraires des Étrusques sont curieuses par leur couvercle surmonté d'une tête modelée qui est le portrait du défunt. Deux bras dressés sur les côtés contribuent à donner à ces vases la forme humaine. Parler des vases étrusques plus longuement, ce serait répéter ce qui est dit aux articles Étrusques et Céramique. Cependant l'art étrusque a donné son nom à une forme particulière de vases, forme qui a joui d'une grande vogue au début du XIXe siècle à l'époque du style Empire. Le Musée de Sèvres en possède de nombreux échantillons qui datent d'alors. Cette forme est celle d'un vase à large et haute gorge circulaire au-dessus de l'orifice de laquelle viennent s'enrouler les fortes volutes de deux anses qui descendent presque droites se planter au bord de l'épaulement.

La liste des divers vases connus des Grecs et des Romains serait une longue nomenclature. L'acetabulum (*oxybaphon*) était en forme d'urne et servait à contenir le vinaigre où l'on trempait son pain, l'acrotophorum vase assez bas pour le vin pur, l'alabastrum pour les parfums (parfois en forme de fleur, en onyx ou en or), l'amphore, l'ampoule; le cadus, grand pot allongé apode pour le vin et les légumes secs; le calix vase assez plat à deux petites anses et sur piédouche, le canthare, le carchesium en forme d'urne haute à anses (pour boire); la chytra, sorte de marmite, mais avec épaulement et à orifice étroit; le crater que rappelle la forme du vase dessiné, fig. 449 du Dictionnaire, et qui était destiné à mêler l'eau et le vin; le cyathus sur piédouche et avec une anse haute, le cymbium à panse hémisphérique et deux anses retroussées vers le dedans, les diatrètes, la diota dont le nom « vase à deux oreilles » indique les deux anses sur la panse piriforme et apode, le dolium sphérique sans anses porté sur un ourlet et à orifice circulaire large; l'épichysis, petit vase à vin qui remplaçait la bouteille; le futilé en forme de cornet, le gutturnium (fig. 27 du Dictionnaire); l'hydrie, sorte de vase aiguière; la lagena, grand vase à fruits (panse turbinée, reposant sur un ourlet et portant entre deux petites anses une gorge circulaire peu haute mais large); le lecythus; l'olla, sorte de canope; l'orca à petite panse turbinée apode et long col avec anses hautes et grêles, le pterotus dans le genre du calix; le scyphus, vase à boire, souvent de bois; le thuribulum, vase à encens; les diverses urnes. Les formes animales et le genre des poteries à visages sont rappelés dans les rythons. (*Voir* ce mot et tous ceux qui ne sont pas définis dans la liste qui précède.) Toutes les matières, marbre, bois, métal, substances dures, verre, poterie, étaient employées dans la fabrication des vases chez les anciens. L'ornementation était gravée, modelée, peinte, ciselée ou rapportée comme dans les emblèma. (*Voir* ce mot.) Les diatrètes étaient des œuvres de lapidaires et de véritables réticulés de matière dure. Le vase de la Bibliothèque nationale, connu sous le nom de coupe des Ptolémées, est taillé dans une superbe agate. *Voir* sa description à l'article Agate. Le vase de Bernay, également à la Bibliothèque nationale, est un vase antique de métal formé de deux feuilles, l'une formant doublure et l'autre travaillée au repoussé et ornée de gracieux reliefs de personnages. (*Voir* la fig. 95 du Dictionnaire.) L'amour des beaux vases était un des luxes favoris de la haute société romaine. Les vases dits Myrrhins s'achetaient au poids de l'or. (*Voir* Myrrhins.) La

verrerie romaine a produit de belles pièces à reliefs blancs sur fond bleu, comme le célèbre vase de Portland. (*Voir* PORTLAND et fig. 418.)

Autant qu'on en peut juger d'après diverses représentations de vases dans des œuvres byzantines, les vases byzantins plus lourds d'aspect, presque toujours hémisphériques n'avaient rien de l'élégance des vases grecs et romains. Dans la mosaïque de Ravenne représentant Théodora et sa cour, un vase est figuré placé sur une sorte de colonne qui forme piédestal. Ce vase est à panse hémisphérique : le pied est un piédouche court et évasé. Sous la panse se remarquent de forts godrons. Théodora tient dans les mains un vase également hémisphérique sur pied court. Des pierreries ornent la panse. Les godrons larges et forts se rencontrent encore sur le vase mystique sculpté du sarcophage byzantin de Ravenne et sur les quatre vases figurés aux coins d'une mosaïque byzantine de Tyr reproduite dans les *Annales archéologiques* de Didron. Les quatre vases de cette dernière ont une forme plus élégante. La panse sphérique repose sur un piédouche orné de sortes de volutes et dont elle est séparée par un nœud en forme de boule. Les anses qui vont rejoindre l'orifice sont très dégagées et se rapprochent de la forme en S. Le col est étroit et monte assez haut en s'évasant en un limbe circulaire. Ces vases, comme celui du sarcophage, sont des vases mystiques, vases qui jouent un grand rôle dans la symbolique byzantino-chrétienne. De leur orifice sortent deux tiges dont les enroulements circulaires chargés de grappes de raisins forment médaillons. Dans ces médaillons sont des animaux. Souvent en sortant du vase, les deux tiges forment simplement rinceaux latéraux et de chaque côté est un animal qui semble y boire, oiseau, colombe ou paon.

FIG. 516 — VASE DÉCORATIF

La période romane affecte dans ses vases la forme hémisphérique. Le pied, circulaire et bas, est aussi large et parfois plus large que la coupe. Un fort pommeau les sépare. Les filigranes, les pierreries serties en forts cabochons saillants, les inscriptions, forment des armatures ajourées qui servent de montures au vase même. Le calice de Saint-Remi est un exemple. Les vases en forme d'animaux ne sont pas rares. Voir au Louvre, série D, n° 931, vase du XIIe siècle en forme d'aigle. Le n° 932 du même musée est un vase de sardonyx antique monté au XIIe siècle, orné de pierres fines sur fonds filigranés. On y lit ces deux vers latins :

Dum libare Deo gemmis debemus et auro
Hoc ego Sugerius offero vas domino.

« Comme nous devons boire à Dieu dans l'or et les pierres précieuses, moi, Suger j'offre ce vase au Seigneur. » On a retrouvé dans les œuvres de Suger la mention, la description et l'inscription de ce vase par lui offert à saint Denis. Le moyen âge, au début, fit fréquemment usage des objets antiques que l'on interprétait et que l'on habillait selon les idées chrétiennes. Ces adaptations fournirent les plus belles et les plus nombreuses pièces.

L'émaillerie champlevée, qui avait déjà produit les vases de la Guierce et d'Ambleteuse (ce dernier est au British Museum de Londres), vases attribués au IIIe siècle, fournit de beaux vases au XIIIe siècle. Limoges est le centre. Les vases gothiques n'ont plus la forme romane. Les coupes sont moins évasées, comme les pieds. On n'y entrerait plus un demi-cercle, mais une pointe d'ovale assez allongé. Ils sont le plus souvent coiffés de couvercles en forme de toits pointus ornés d'une décoration architecturale du style régnant. Les formes animales donnent encore quelquefois les ensembles, témoin le vase en forme de paon qui est au Musée du Louvre, série C, n° 278. Ce vase du XIIIe siècle porte une curieuse inscription qui révèle le nom d'un orfèvre : *Opus Salomonis fra.*, c'est-à-dire ouvrage du frère Salomon. A mentionner les vases dans le genre des diatrètes antiques, où une enveloppe ajourée soudée à distance du récipient proprement dit permettait de tenir le vase avec la main malgré la chaleur du liquide contenu. Le métal de l'enveloppe réticulée n'est parfois pas le même que celui du récipient. Ces objets venaient probablement de l'Orient, car on leur donnait le nom de vases sarrasinois. On employait également certains vases de bois appelés *madres*. (*Voir* ce mot.)

Au XVIe siècle, les ornemanistes dessinent d'innombrables modèles de vases. Là, comme partout à la même époque, la figure humaine et les personnages mythologiques tiennent la place la plus grande. La panse de chaque vase est un monde vivant où se meuvent de véritables foules, ou bien ce sont des décorations de grotesques, de mascarons, mêlés aux rinceaux et aux découpures en lanières. Dans les vases en émaillerie peinte limousine, on remarque la fréquence de la forme en balustre. (Voir Musée du Louvre, série D, nos 217 et 465, ce dernier par Pierre Reymond.) Dans la seconde moitié du siècle, les ivoiriers sculptent de hauts reliefs de bacchanales à nombreux personnages : ces ivoires forment des panses de vases que l'on ajuste dans une monture d'orfèvrerie. La vogue des substances dures taillées et gravées produit des vases de cristal de roche, œuvres de Valerio Vicentino, de Jacopo da Trezzo et des Misseroni; les Sarrachi, Italiens comme les précédents, étaient renommés pour leurs vases de matière dure en forme de galères.

Sous Louis XIII, le fantaisiste et original Della Bella dessine des modèles de vases où l'imagination la plus libre se donne carrière. Les formes en sont tourmentées, violentées au point qu'on dirait parfois des œuvres de style Louis XV. (*Voir* fig. 212.) Le style Louis XIV amène les ensembles majestueux et un peu lourds. Lepautre dessine des modèles ainsi que Le Brun. C'est le règne des godrons larges à forts bossages. La figure 144 donne un modèle dessiné par Ballin. Bérain grave des modèles où se trouve la forme casque, assez fréquente à l'époque et familière à la céramique rouennaise, (*Voir* fig. 322, vase, par Bérain.)

Les styles suivants apportent successivement leurs caractéristiques dans la forme et l'ornementation des vases. Avec le Louis XV, les rocailles dominent. *Voir* fig. 461 un vase de Saxe, fig. 373 un vase par Eisen, fig. 161 un vase de Chelsea. L'époque et

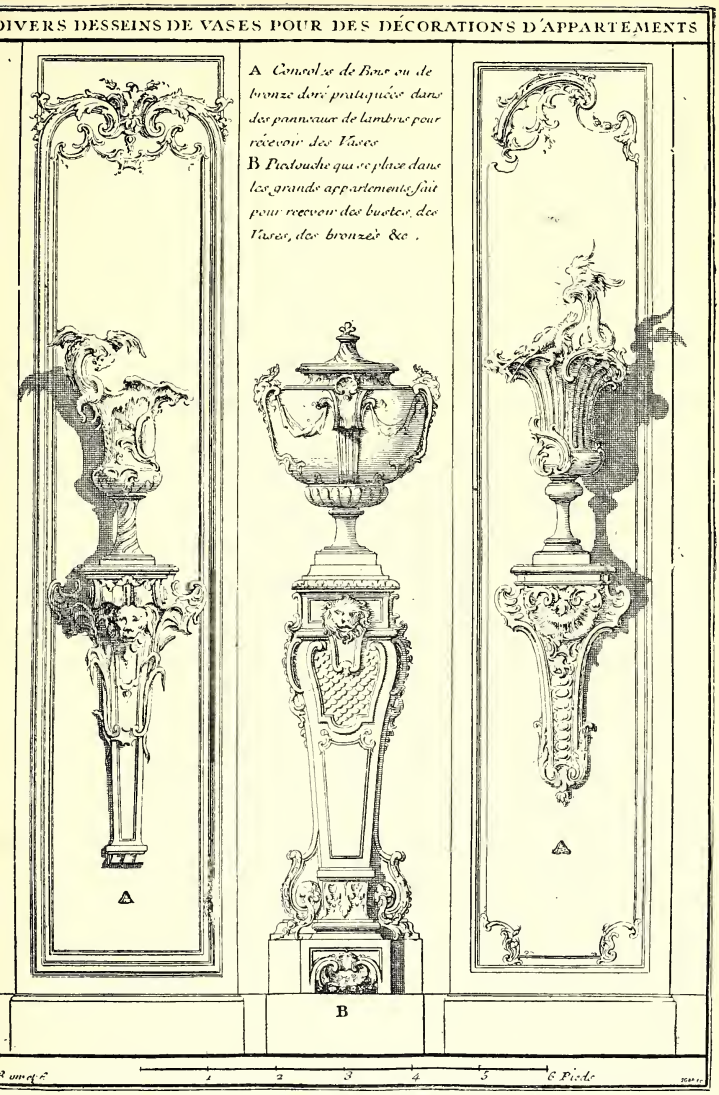


FIG 517. — MODÈLES DE VASES PAR L'ARCHITECTE BLONDEL (ÉPOQUE LOUIS XV)

le style Louis XVI se reconnaissent aux formes plus calmes. La forme ovale est la forme préférée. Les petites cannelures parallèles, les guirlandes, sont les motifs ornementaux les plus fréquents. L'époque Empire revient au style étrusque.

A mentionner les vases arabes à anses plates qui semblent des ailes sur les côtés du col. (*Voir* fig. 57.) La céramique chinoise et japonaise a donné aux vases des formes parfois simples (fig. 165, 340, 416, 421, 224), parfois plus compliquées (fig. 459).

Diverses formes de vases modernes sont données aux figures 349, 417, 473 et suivantes jusqu'à 476.

Voir les mots Pot a Feu et Pot-Pourri.

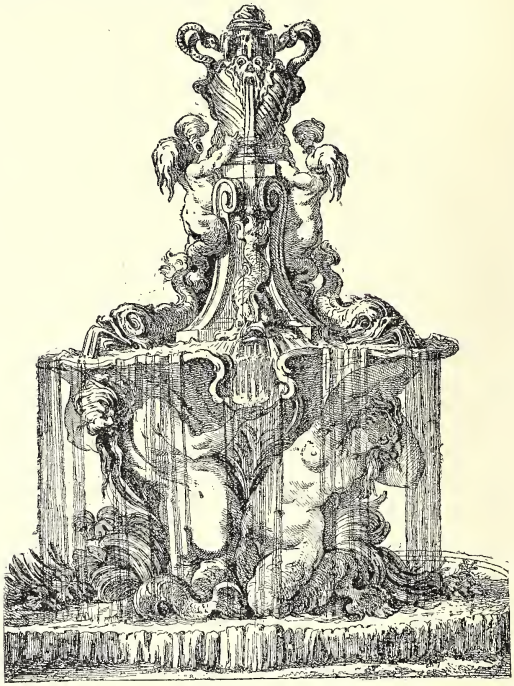


FIG. 518. — VASQUE DÉCORATIVE DANS UN MODÈLE, PAR EISEN (XVIIIe SIÈCLE)

VASE. Partie du chapiteau corinthien qui forme évasement vers le haut et supporte la tablette. On dit aussi « corbeille ».

VASQUE. Sorte de bassin en forme de coupe large et peu profonde, destiné à recevoir l'eau tombant en nappe ou en chute de jet. Il y a des fontaines à vasques superposées de façon que, du centre de l'inférieure parte la tige qui porte la supérieure, la dernière ayant à son centre le jet d'eau. Certaines vasques sont circulaires, d'autres sont demi-circulaires accolées à un mur par leur diamètre.

On donne aussi le nom de vasques à des coupes de petites dimensions et plus larges que hautes. L'émaillerie en a produit au XVIe siècle, comme on peut en voir des exemples au Musée du Louvre, série D, n° 195 et 196, deux vasques godronnées vénitiennes.

VATICAN. Célèbre atelier de mosaïque dont l'origine remonte au XVIe siècle et qui a travaillé à la décoration de la basilique de Saint-Pierre à Rome. Les célèbres mosaïstes Muziano, Provenzale, les Cristofari en firent partie. C'est là qu'au XVIIIe siècle fut trouvée la recette des smaltes d'un beau ton pourpre qui a reçu le nom de son inventeur Mattioli. L'atelier de mosaïque du Vatican fut chargé de refaire complètement les mosaïques de la basilique de Saint-Paul-hors-les-murs, détruites par un incendie en 1823. Lorsqu'on fonda en France une école de mosaïque (qui devait disparaître en 1831), un artiste du Vatican, Belloni, fut mis à la tête.

* **VAUQUER** (Jean). Ornemaniste du XVIIe siècle, auteur de modèles (style Louis XIV) publiés sous les titres de *Livre de fleurs* et *Livre de vases propres pour peintres, bro-*

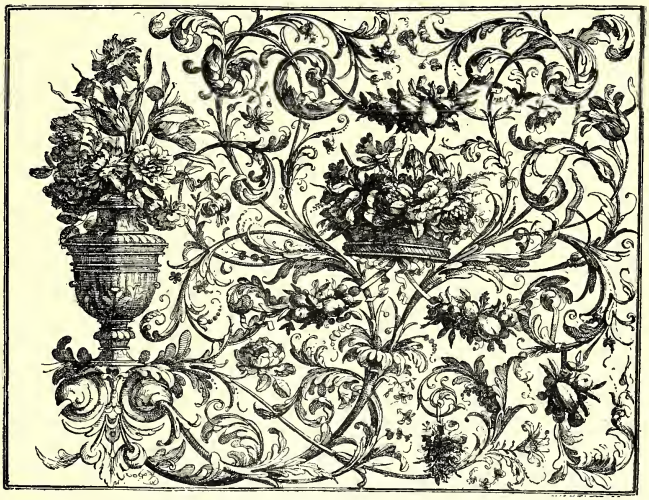


FIG. 519. — MODÈLE DE RINCEAUX LOUIS XIV, PAR J. VAUQUER

deurs et dessinateurs, Livre de fleurs propres pour orfèvres et graveurs. Ce sont des bouquets, guirlandes, rinceaux, médaillons, frises, etc. Jean Vauquer était de Blois.

VAUQUER (Robert). De Blois comme le précédent et probablement son parent. Robert fut l'élève de Morlière d'Orléans et peignit en émail dans le style de Toutin. Mourut en 1670.

VAUTHIER-GALLE (André). Graveur de médailles (1818-1899).

VECELLIO (Cesare). Artiste vénitien, dessinateur de modèles pour broderies, modèles qui furent reproduits par les ateliers vénitiens (fin du XVIe siècle et commencement du XVIIe).

VECELLIO (François). Frère du Titien, auteur de cabinets d'ébène ornés de figures et d'architecture.

VECHTE (Antoine). Célèbre ciseleur-fondeur français (1800-1868), travailla d'abord en France, puis vers 1850-1860 s'établit en Angleterre. Il fut parmi les plus actifs promoteurs du romantisme dans l'art décoratif du métal. Le Musée du Luxembourg a de lui un vase en argent repoussé, avec épisodes du Paradis Perdu.

VÉLIN. Peau de mouton préparée employée pour la miniature et la reliure. On donne aussi ce nom à un point spécial à la dentelle d'Alençon, point dit également « point royal ».

VELOURS. Étoffe dont l'endroit forme une surface de poils coupés, comme velue. On fait des velours en soie, en laine, en poil de chèvre ou en coton. Les pannes, les tripes, les peluches (*Voir* ces mots) sont des velours. Le velours est dit plein quand il est uni, figuré quand il est orné de dessins, à ramages quand il laisse transparaître un fond satiné; il est dit ciselé ou frappé lorsque la compression entre deux rouleaux, dont l'un est à reliefs, a formé des fonds aplatis et comme comprimés sur lesquels le velouté forme les saillies des dessins. On a donné à ce velours le nom de velours coupé. Le velours cannelé est composé de raies alternativement plates et saillantes. Les épinglés ou bouclés sont des velours dont les boucles n'ont pas été coupées. Le velours d'Utrecht est un velours en poil de chèvre ou en laine. On donne le nom de velours de Gênes à un velours tout soie dont les dessins veloutés sont sur fond satiné.

L'antiquité a connu le velours. Les anciens aimaient l'étoffe pelucheuse et Pline le Naturaliste attribue la fabrication des velours aux peuples de l'Asie et de l'Afrique. De nombreux passages d'auteurs du moyen âge mentionnent les velours que l'on employait dans le costume et dans l'ameublement. Dès le XIIe siècle, Venise et Gênes étaient renommées pour ce genre de tissus où les broderies mêlaient l'or et l'argent. La Picardie et Abbeville étaient des centres importants de fabrication, au XVIIIe siècle, pour les velours de laine. L'Orient était probablement le pays d'origine de ces *tapis velus* à la dénomination desquels se trouve le plus souvent ajoutée la mention « façon de Turquie ». Le *Roman de Jean de Paris* (XVe siècle) suffirait à montrer l'importance du velours dans le costume. « Les cent barons et les cent pages étaient tous vêtus de velours noir brodé tout à l'entour de fin or »; « les pages étaient habillés d'un fin velours violet et les harnachements de leurs chevaux de même. » On en couvrait jusqu'aux chariots : « Il y avait vingt-cinq chariots tout couverts de velours vert très riche. » Les chariots qui portent la garde-robe de Jean de Paris étaient couverts d'un velours cramoisi broché d'or, à franges d'or de Chypre. La chambre de Jean de Paris « ciel et pavement » était tendue « d'un velours vert à grands personnages d'or bien enrichis de perles où était pourtrait l'Ancien Testament ».

Au XVIe siècle, François Ier encourage l'industrie du velours. Les Italiens Étienne Turqueti et Barthélemy Narris établissent à Lyon une fabrique de velours (1536).

Au XVIIe siècle, cette industrie est assez importante pour être l'objet de nombreux règlements édictés par Colbert. Le nommé Marcelin Chartier ou Charlier, établi à Saint-Maur, près Paris, et inventeur d'une étoffe à laquelle il avait donné le nom de ras de Saint-Maur, fut chargé de tisser en velours (soie, or et argent) des tentures destinées au palais de Versailles. Le célèbre Bérain avait dessiné les modèles. A cette époque, la France est encore tributaire de l'Angleterre pour les peluches et les velours

de coton. Ces derniers seront anglais jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Cependant, pour la laine et la soie, l'industrie française est assez importante pour qu'un artisan français ait en Italie même, à Florence, une manufacture de velours (1650). On cite le nom de Ricouard d'Abbeville qui, vers 1693, reçoit un privilège royal pour la fabrication des peluches façon d'Angleterre et des velours d'Utrecht. Le velours d'Utrecht a reçu son nom soit de la ville où il a été inventé par un Français émigré, soit de l'origine d'un ouvrier hollandais qui serait venu exploiter sa découverte en France. On ne peut se prononcer entre ces deux opinions.

La fabrication de la peluche était connue au XVIIe siècle. Amiens était le centre. A mentionner la vogue des velours cramoisis qui passaient pour un luxe extraordinaire et royal.

Le XVIIIe siècle voit s'établir en France, vers 1740, les premières manufactures de velours de coton à Rouen et à Amiens. Cette dernière ville était renommée pour ses velours d'Utrecht, renommée qui s'est continuée jusqu'à nos jours. Les velours de l'Orient, de la Perse, de l'Asie Mineure et des Indes luttaient sur nos marchés avec les produits indigènes. Nulle part plus qu'à Lyon, il ne s'est manifesté de tendances novatrices dans cette industrie. La peluche de soie se fait à Lyon et à Amiens. La Perse surtout la ville de Kashan), les Indes, la Chine et le Japon sont les centres orientaux pour les velours de soie.

L'Angleterre a fabriqué ses premiers velours de coton en 1747. Le velours anglais teint par impression a fourni de jolies colorations, peu solides à l'usage, mais d'une ornementation bien comprise dans le sens du *modern style*.

VELOUTÉ (Papier). *Voir* Papier peint et Soufflé.

VENISE. L'importance de Venise dans l'histoire de l'art industriel la place au même rang qu'Augsbourg, Nuremberg et Limoges. Centre presque exclusif de la verrerie pendant de nombreux siècles, Venise a été, avec Gênes, la ville la plus commerçante du moyen âge. Ses 3,000 navires, ses 40,000 matelots sillonnaient la Méditerranée et servaient d'intermédiaires entre l'Orient et l'Occident. Le mariage symbolique du doge de Venise avec la mer était une image de cette puissance maritime. Lorsque les chrétiens tentèrent la quatrième croisade, leur député Villehardouin dut s'agenouiller sur le pavement de Saint-Marc pour implorer l'aide de la grande république et le concours de ses vaisseaux, concours qui ne fut accordé que contre 85,000 marcs pesant d'argent et la promesse de la moitié des conquêtes. Après le pillage de Constantinople, pillage qui dura de longs jours et fut l'anéantissement d'une ville rivale en industrie (1204), Venise profita des dépouilles et de l'héritage des vaincus. Les plus belles stations maritimes de la Méditerranée lui échurent en partage. Déjà en 1130, Baudouin II de Palestine avait accordé aux Vénitiens le privilège d'avoir, dans chaque ville de son royaume, un quartier autonome qui leur appartiendrait. Ces comptoirs, ces colonies se trouvaient dans les lieux les plus éloignés. Vers le Xe siècle, un quartier de Limoges était occupé par les boutiques des Vénitiens et une rue de cette ville en a gardé le nom de « rue Vénitienne ».

Bien qu'une hypothèse fasse remonter l'origine de la verrerie vénitienne à l'origine même de Venise, la première période du moyen âge nous montre Venise plutôt comme ville commerçante que comme ville industrielle. Elle était intermédiaire de vente entre Byzance, l'Orient et l'Occident. C'est à Byzance qu'en 976 le doge Orseole s'adresse pour commander la fameuse pala d'Oro de Saint-Marc, pala qui demanda de

longues années de travail. (*Voir* article Pala.) Une des portes de bronze de Saint-Marc est faite de fragments pris à Constantinople. Les mosaïques du tympan de la porte d'entrée, mosaïques du xe siècle, sont encore vraisemblablement l'œuvre d'artistes byzantins. C'est seulement après la chute de Byzance (1204) que Venise prit l'importance, non plus commerçante seulement, mais productrice qu'elle conserva durant tout le moyen âge et le xvie siècle. La verrerie prit une grande extension. Des règlements interviennent, en 1277 et 1289, qui constatent le développement de cette industrie. Des précautions sont prises en raison des incendies : nul ne pourra faire œuvre de verrier à Venise, s'il n'est propriétaire de la maison dans laquelle il travaille. Cette crainte des incendies fait transporter l'industrie à Murano, îlot à une demi-lieue de Venise, îlot où furent fabriquées toutes les pièces de verrerie désignées sous le nom de « verrerie vénitienne ».

Les voyages des Polo au xiiie siècle eurent une influence considérable en assurant des débouchés dans les parties les plus lointaines et les plus fermées du monde alors connu. Matteo Polo, Nicolo Polo, son frère et Marco Polo, fils de ce dernier, voyagèrent dans l'Extrême-Orient. Marco Polo, le plus célèbre des trois, visita l'Asie presque tout entière, resta dix-sept ans à la cour du grand khan des Mongols, revint en 1295. Ces voyages, le bon accueil qu'il reçut partout, les données qu'il en rapporta sur les produits susceptibles d'un écoulement facile dans ces régions, furent une cause de développement de l'industrie vénitienne.

La verrerie était l'objet d'une protection jalouse de la part du gouvernement. Les verreries de Murano jouissaient de grands privilèges. Fils de verrier pouvait épouser fille de patricien. La noblesse verrière avait son livre d'or et lorsque, en 1573, le roi de France Henri III anoblit les verriers de Venise, il ne fit que consacrer une prérogative déjà existante. Mais combien ces privilèges étaient achetés cher ! « Si un ouvrier transporte son art dans un pays étranger au détriment de la République, il lui sera envoyé l'ordre de revenir ; s'il ne revient pas, on mettra en prison les personnes qui lui sont le plus proches par parenté. Si, malgré l'emprisonnement de ses parents, il s'obstinait à vouloir demeurer à l'étranger, on chargerait quelque émissaire de le tuer. » Ces menaces contenues dans un article d'un décret de 1547 ne sont pas une vaine formule. En plein xviiie siècle, des artisans verriers émigrés, les uns en Allemagne, les autres à Vienne, seront poignardés par un émissaire secret du Grand Conseil.

Au xve siècle, on trouve mention de deux verriers, Angelo Beroverio et Paolo Godi de Pergola, qui fabriquaient du verre de couleur. Les écrits de l'historien Marco Antonio Coccei Sabellico montrent qu'à cette époque la verrerie vénitienne possédait déjà tous les secrets et tous les procédés (sauf pourtant les *filigranés* dont Sabellico ne parle pas), qui devaient lui assurer une renommée sans rivale. « Murano, dit-il, est célèbre par ses verreries. L'industrie humaine a voulu donner à la matière mille couleurs variées et des formes sans nombre. On a fait des coupes, des fioles, des canthares, des candélabres, des animaux de toute espèce, des cornets à boire, des colliers, toutes les élégances, tout ce qui peut séduire l'œil... On a imité aussi toutes les pierres précieuses avec du verre. » Cette dernière fabrication des pierres de couleur imitées cite les noms de Cristoforo Briani et de Domenico Miotto, inventeurs des perles de couleur.

Le xvie siècle est la grande époque de l'apogée de Venise. Son activité se répand dans le travail du fer, l'ébénisterie, la broderie, la céramique, l'émaillerie, en

même temps que dans la verrerie. La damasquinerie produit des artistes comme Paolo Azzimino et Paolo Rizzo : Venise est à la tête de cet art emprunté à l'Orient. L'ébénisterie vénitienne avait joui d'une grande réputation dès le XIIe siècle. Ses marqueteries étaient renommées. Le travail d'incrustation ivoire sur bois de couleur se continua pendant le XVIe siècle : on peut en voir un exemple dans une table du Musée de Cluny (n° 1583). On produisit également de curieux cabinets, un peu criards dans leurs ornements multicolores où intervenaient les peintures, les ivoires, les nacres, les pâtes dorées. Ces cabinets, qu'on retrouve encore fabriqués au XVIIe siècle, affectaient des façades de palais à plusieurs étages avec colonnades. Sous le n° 1477, le Musée de Cluny possède un de ces cabinets vénitiens du XVIe siècle. On peut le voir près de la première porte à droite au premier étage en débouchant de l'escalier. « Ce cabinet qui présente cinq étages de colonnes superposées s'élevant sur une base de quatre rangs de marches, est entièrement plaqué de nacre et d'ivoire et sur ces plaques courent des arabesques d'or et des fleurs peintes en couleurs; le fond de chaque portique est décoré de plaques d'ivoire peint et représentant des sujets tirés de la mythologie et des Écritures; ces sujets sont au nombre de quinze. La partie supérieure est en outre ornée de vingt-sept médaillons représentant des figures symboliques en pied;

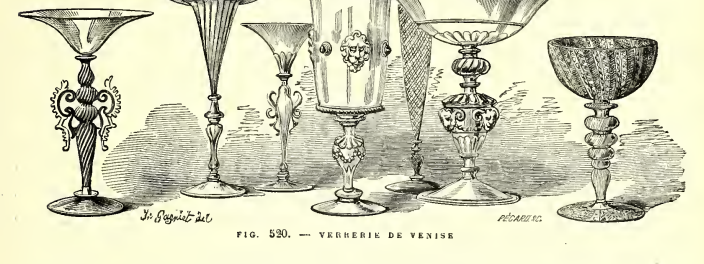


FIG. 520. — VERRERIE DE VENISE

quarante-deux colonnes dégagées, aux chapiteaux corinthiens, encadrent les sujets des trois premiers étages; la partie supérieure, séparée par une galerie à jour à balustres qui se répète devant les trois baies principales du deuxième étage, a ses panneaux encadrés par trente-deux autres colonnettes engagées. Des niches, au nombre de dix-huit, s'ouvrent entre les colonnes et présentent autant de statuettes en bronze ciselé et doré. » D'ailleurs l'ivoire avait été employé depuis longtemps avec succès à Venise. On peut voir au Musée de Cluny, sous le n° 1056, un curieux coffre vénitien en ivoire. La forme est octogonale. La décoration en marqueterie de cette pièce du XIIIe siècle est profane; elle représente les exploits de Jason conquérant la Toison d'or. Le sujet est traité avec l'anachronisme ordinaire et le mépris habituel de la couleur locale. Jason est un noble chevalier qui ne s'embarque pas sans avoir fait ses adieux à la dame de ses pensées. Suivent diverses luttes contre des dragons et des monstres. Sur le couvercle de ce coffret, sont, en bas-relief, des figures allégoriques représentant les Vertus. Au même Musée, le n° 1057 est un autre coffret vénitien, en ivoire également et d'une décoration analogue.

L'émaillerie vénitienne au XVIe siècle produit des émaux où dominent les bleus, es

verts et les blancs sur des plats, bassins, aiguières, buires avec godrons repoussés, et décorés de petits ornements d'or appliqués sur l'émail. Voir Musée du Louvre, série D, nos 191 à 197.

En 1520, la céramique de Venise était assez renommée pour qu'Alphonse Ier, duc de Ferrare, ait commandé des vases de majolique qui furent exécutés sous la direction du Titien. Il est même prouvé que des essais de fabrication de porcelaine furent tentés dès cette époque. Des artisans de Faenza et de Pesaro étaient venus s'établir à Venise. Des ateliers, sortirent de nombreux plats à décoration de fruits en relief, plats légers et sonores que l'on a justement comparés à « des feuilles de cuivre ». La marque de ces majoliques est une sorte d'ancre ou d'hameçon. Voir au Musée de Cluny, cinq pièces, sous les nos 3083 et suivants

On retrouvera, au XVIIe, la céramique vénitienne florissante. On lui attribue deux sortes de porcelaine. L'une est d'un blanc grisâtre à bouquets ou à décoration de style Louis XIV en noir et or (ce dernier en épaisseur). L'autre plus fréquemment employée à la fabrication de statuettes et d'ouvrages à fort relief, se rapproche de la pâte tendre et est décorée dans le style Louis XIII.

Venise était depuis longtemps connue pour son industrie de tissus brodés genre oriental. On peut en voir la preuve dans ce fait que longtemps elle fit hommage d'un manteau à l'Empereur. Au XVIe siècle, sa broderie est partout recherchée et triomphe dans le costume. On peut voir sur les portraits de cette époque combien le luxe s'était développé en ce sens. Grands cols évasés, manchettes, épaulettes, bordures de corsages, tout n'est que broderies, et parmi les broderies, la plus estimée était la vénitienne. On en faisait des éventails et des gants. De grands artistes dessinaient des modèles; parmi eux on trouvera plus tard le nom du neveu du Titien. Le nom de La Parasole, dessinateur vénitien en broderie appartient au XVIIe siècle. Cette broderie est une sorte de guipure, une « dentelle grasse » pour ainsi dire. Elle procède par superpositions de reliefs. Les ornements sont amples et larges, un peu lourds parfois, compliqués de fleurs conventionnelles, avec toilés, reprises en bordures, le tout composé de motifs décoratifs les plus divers : armoiries, animaux chimériques, amours, personnages entiers, rinceaux, etc. Le gouvernement *protégeait* son industrie nationale par des mesures aussi rigoureuses que celles qui concernent la verrerie. (*Voir* plus haut.)

L'histoire de la verrerie nous montre, en 1507, deux verriers de Murano, nommés Andrea et Domenico qui déclarent au Conseil des Dix avoir trouvé le moyen de bons miroirs de verre. On leur accorde un privilège de vingt ans. En 1564 cette nouvelle branche de la verrerie se sera développée au point que les miroitiers forment une corporation distincte de celle des verriers proprement dits. Les miroirs de métal furent remplacés par les glaces, petites encore, taillées en biseau sur leur pourtour et, le plus souvent, enchâssées dans un cadre également de verre. La vogue des glaces vénitiennes se propagera en Europe et, au XVIIe siècle, les glaces de Venise seront les plus recherchées. En verrerie, les *filigranés* datent du XVIe siècle : nous avons vu que Sabellico, qui écrivait pendant la seconde moitié du XVe, n'en faisait pas mention.

La période florissante est terminée avec le XVIIe. Des ouvriers, échappés malgré les prohibitions terribles et les menaces du gouvernement vénitien, fondent en Europe des manufactures rivales. Au milieu du XVe siècle déjà, Vienne avait accueilli de ces transfuges. Mutco ou Mutio, qui s'établit à Saint-Germain sous Henri II, est un Vénitien. Anvers reçoit Guido di Savino; Miotti se fait Flamand. Colbert fait venir des brodeurs

vénitiens qu'il établit près d'Alençon en 1665 : c'est l'origine de la fabrication de la dentelle en France. De la même année date la « manufacture royale des glaces », établie au faubourg Saint-Antoine avec des verriers venus de Venise.

En l'absence de marques de verriers, il est difficile de préciser les attributions, et l'habileté des artisans en pleine possession de leur art, dès le XIVe siècle, rend difficile toute précision de dates. La verrerie vénitienne a produit les formes les plus variées et les objets les plus divers. Ce sont des bassins, des coupes sur pied en balustre, à tige torsinée, des plats à godrons tournoyants, des « fiascone », sortes de vases à quatre bélières de suspension, des bouteilles d'échansons aux panses aplaties, des gobelets cylindriques hauts sur pied, des verres à ailerons (*Voir* fig. 31), des coupes en forme de gondoles et de bateaux (*Voir* Louvre, série F, n° 25), des animaux plus ou moins

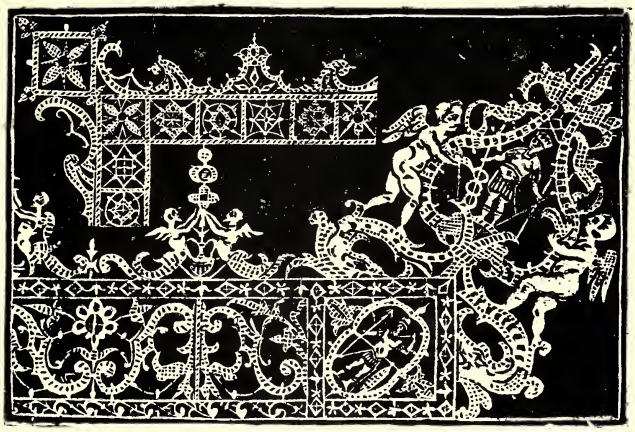


FIG. 521. — BRODERIE VÉNITIENNE

grotesques destinés aux alchimistes, des verroteries. Voir un éléphant grotesque en verre de Venise, Cluny, n° 4849, et une souris, même musée, n° 4980. Dans la fabrication de ces animaux, on cite le nom du verrier Nicolas de l'Aigle.

Le verre vénitien prend toutes les couleurs et subit les modifications les plus diverses. Verre incolore, verre bleu, vert, rubis, verre opalin, verre noir relevé d'or, verre imitant l'or, verre craquelé, verre gaufré, cannelé, verre en gouttelettes, verre agatifié, verre rouge flammé, etc. Les procédés sont innombrables, dorures au vernis, sablés d'or dans la pâte, bulles d'air et semis d'or, rehauts d'or sur émail, émaux formant reliefs, décoration réservée clair sur émail, décoration aiglomisée (*Voir* ce dernier mot), peinte et dorée, peinte et laquée au revers. L'ornementation consiste en filets, cordonnets, liserés, baguettes, torsades de verre soudé, gaufrages, quadrillés, vanneries en relief, travail à la pincette (*Voir* ce dernier mot), pois, boutons, perles d'émail appliqués, ailerons contournés en formes de dragons aux crêtes gaufrées, mascarons, mufles de lions en relief, coupes lobées ou à côtes ou polygonales ou à godrons,

palmettes, rosaces, fleurs en relief rapportées, arabesques de couleurs sur fond or, inscriptions. Les emblèmes de Venise, le lion de Saint-Marc et l'aigle impériale (à deux têtes) sont fréquents.

Il est nécessaire de définir certains termes italiens employés dans les catalogues pour indiquer des procédés de fabrication et de décor de la verrerie vénitienne. Le *latticinio* (blanc de lait) est un verre blanc mat opaque. Les vases à *reticelli* sont formés de deux feuilles de verre superposées où les découpures extérieures forment des réseaux. Les *millefiori* sont des sortes de mosaïques de baguettes de verre diversement colorées enfermées dans une masse de verre incolore. On dirait un ensemble de petites fleurettes juxtaposées, d'où le nom de « millefiori ». On les appelle aussi « verres mosaïqués » et les vases où ils interviennent sont dits « vasi fioriti ». Les décorations à « canne ritorte » ou à « ritorcimento » sont des filigranés héliçoïdes formés par torsion de baguettes à filigranes longitudinaux.

Deux classifications sont données, l'une par Labarte, l'autre par M Sauzay :

La première comprend six catégories :

1° Vases en verre blanc transparent incolore, avec ornements extérieurs en verre de couleur;

2° Vases en verre teint dans la masse;

3° Vases émaillés par superposition,

4° Verre filigrané en latticinio blanc ou en couleur;

5° Vases à *reticelli;*

6° Verre mosaïqué ou millefiori;

La classification adoptée par M. Sauzay dans son catalogue de la série F (Musée du Louvre, verrerie) se rapproche en somme beaucoup de la précédente.

1er groupe. Verrerie incolore;
2e — Verrerie incolore sablée d'or;
3e — Verrerie incolore à décor doré;
4e — Verrerie incolore avec dorure et émaux de couleur;
5e — Verrerie incolore décorée extérieurement de verre de couleur;
6e — Verrerie formée de cannes en latticinio;
7e — Verrerie avec cannes en latticinio en relief;
8e — Verrerie incolore décorée de peinture au moufle;
9e — Verrerie incolore craquelée;
10e — Verrerie teinte dans la pâte;
11e — Verrerie teinte dans la pâte et décorée de verre de couleur, d'émaux et de dorure;
12e — Perles et verroteries.

La verrerie vénitienne avait régné sans rivale jusque vers la fin du XVIIe siècle. La vogue des produits de la Bohême la supplanta. Le début de notre siècle vit des tentatives de résurrection avec les Zanetti et les Radi. Le nom du grand artiste Salviati est à citer, surtout pour la mosaïque, parmi les contemporains.

L'Exposition de 1878 a été un triomphe pour la verrerie vénitienne représentée par Salviati et par la Compagnie des verreries et mosaïques de Venise et Murano. Salviati avait été longtemps à la tête de ce dernier établissement fondé en 1866 par des capitalistes anglais (M. G. Castellani lui a succédé). Le style des produits est empreint de

l'esprit vénitien et byzantin. Les tendances de la fabrication sont plus dans le sens de l'art que dans le sens de la chimie. Les pièces produites recherchent plutôt l'originalité et la fantaisie que la parfaite régularité dans les formes. Les colorations visent à l'effet. L'art vénitien ancien y est ressuscité, dans les tons des pâtes, dans les reproductions des pièces du Musée municipal de Murano, du Musée Correr, dans les graffiti, dans les verres chrétiens avec leurs émaux sur feuille d'argent ou d'or dans la pâte, etc.

Ce retour patriotique aux anciennes traditions s'est manifesté également pour l'industrie dentellière. L'école de dentelles vénitiennes de Burano (près de Venise) et la Manufacture de dentelles vénitiennes ont repris le style des anciens points de Venise dans leurs dentelles, guipures, broderies de couleur.

VENISE (Saint-Marc à). Du xe siècle au xvie inclusivement, Venise a été un des centres où s'est le plus développée la mosaïque. L'éclat de la verrerie vénitienne explique assez cette activité d'une industrie sœur. Le décoration de Saint-Marc a été l'œuvre de plusieurs siècles. Au-dessus de la porte d'entrée, se voit un Christ en mosaïque qui date du xe siècle. L'histoire du saint patron fut le sujet des nombreuses mosaïques faites au xiie siècle. Saint Marc était en effet le patron de la ville. Le lion, son attribut, avait été pris pour emblème en 815 lors de la translation à Venise des restes de l'évangéliste. On attribue également au xiie siècle, peut-être au xiiie, les grandes mosaïques de la cathédrale Sainte-Marie, à Torcello près de Venise. Ces mosaïques, où se meuvent près de 150 personnages, présentent sur la voûte une grande figure isolée sur fond d'or. Au xve siècle appartiennent les mosaïques de la chapelle dei Mascoli (à Saint-Marc), où les mosaïstes Michele Giambono (ou Zambono) et Sylvester ont représenté la vie de la Vierge. Le xvie siècle continue l'œuvre des temps précédents. Mais la mosaïque lutte déjà avec la peinture; c'est aux maîtres peintres qu'elle demande des modèles. Le Titien, le Tintoret dessinent et peignent des cartons. Au xvie siècle, la façade s'orne de la mosaïque de Sébastien Ricci où sont représentés « les magistrats de Venise vénérant saint Marc ». Les Zuccati, Luciano Rizzo et V. Bianchini sont les plus célèbres parmi les artistes de cette époque.

VÉNITIENNE. Étoffe mélangée (laine, soie, coton et schappe) employée dans l'ameublement. Ce tissu, qui parut en France vers 1840, fournissait de beaux tons brillants à ornements rouge et or sur des fonds foncés, bleus, verts ou noirs.

VENTAILLE ou **VENTAIL**. Partie de l'armure de la tête qui formait mentonnière et s'ajustait soit au bord de la calotte de fer, soit à la calotte en maillons de fer. Il y avait des ventailles de cuir ou de fer. Tel est le sens du mot vers le xiie siècle. La figure 192 du Dictionnaire montre un homme coiffé de la calotte de fer avec nasal : le ventaille est la partie en mailles de fer qui descend des tempes et forme mentonnière.

On y voit à gauche la partie par laquelle se fermait le ventaille. Lorsque l'armure en plaques de fer succéda aux maillons, le casque remplaça l'ancien ventaille par une sorte de visière renversée qui en garda le nom. Articulé et mobile comme la visière, le ventaille pouvait se relever comme cette dernière, mais était souvent fixe. La figure 66, qui représente l'armure de Charles-Quint, montre un curieux ventaille où sont figurées en reliefs de fer la moustache, la bouche et la barbe. On emploie parfois le mot ventaille comme synonyme de visière à trous ou à treillis. On dit aussi *une* ventaille.

VENTRU. Se dit des commodes dont la surface chantournée forme sur le devant une sorte de ventre. Les commodes ventrues se présentent pendant la première moitié du xviiie siècle.

VENTURINO. Miniaturiste italien du xve siècle. Travailla à Sienne à l'ornementation des manuscrits du Dôme.

VÉNUS. Déesse de la beauté, dans la mythologie païenne, a pour attributs les colombes, le myrte. Est généralement représentée tenant à la main la pomme (prix de beauté que lui décerna Pâris). Elle est le plus souvent accompagnée de Cupidon. On lui donne le nom de « Vénus Anadyomène » lorsqu'elle est figurée sortant des flots ou portée sur un coquillage (glyptique antique et art décoratif en général du temps de la Renaissance). La main de Vénus tenant la pomme se rencontre fréquemment dans les épingles de toilette et les bijoux étrusques.

VERDUN (Meuse). Centre important d'orfèvrerie et d'émaillerie dès le xiie siècle (émaux champlevés).

VERDURES. Tapisseries où les feuillages et l'ornementation végétale tiennent la plus grande place. L'usage de joncher le sol et d'orner les murailles de feuillages naturels fut probablement l'origine de l'ornementation de ces tapisseries qui précédèrent les draps « imagés » et les tapisseries historiées à personnages. La provenance orientale des tissus, pendant une grande partie du moyen âge, et la décoration de ces tissus qui proscrivait la représentation de la figure humaine selon les prescriptions de la religion musulmane, expliquent en partie la prédominance des formes végétales. Les ateliers de la Marche (Aubusson et Felletin) produisirent ces tentures auxquelles on a donné le nom de verdures d'Auvergne. Les Flandres tissèrent également, surtout au xve siècle, des verdures où fleurs et feuillages se développent à profusion sur des fonds monochromes, Au xviie siècle, elles devaient être encore de mode. Un des personnages de l'*Amour médecin* de Molière dit : « Si j'étais en votre place, j'achèterais une belle tenture de tapisserie de verdure ou à personnages. » D'ailleurs le mot verdure n'avait pas un sens si restreint qu'on pourrait l'imaginer : il ne signifiait pas que végétation. On le trouve jusqu'à la fin du xviiie siècle (dans Mirabeau) avec le sens de « pastorale ».

VERGE. Cercle de la bague. On a longtemps donné ce nom aux bagues unies sans chaton

VERGE, VERGETTE. Nom des filets de plomb dans lesquels s'encastrent les morceaux de verre coloré qui composent les vitraux. Les nilles soudées de loin en loin sur l'envers de ces vergettes les fixent aux tiges de fer appelées barlotières, supports du vitrail.

On a parfois donné le nom de verges aux barlotières.

VERGETTE. Défaut dans une pierre précieuse. Sorte de veine linéaire formant tache.

VERI. Orfèvre siennois, père d'Ugolino (xive siècle).

VÉRICLE. Imitation de pierres précieuses avec du cristal

VERMEIL. Argent doré.

VERMEILLE. Pierre rouge et orangé. Le corindon et le zircon fournissent des vermeilles.

VERMICULÉ. Se dit des surfaces architecturales, bossages, etc., qui sont creusées de cavités peu profondes d'une largeur constante, mais disposées capricieusement et contournées. L'étymologie du mot indique une analogie avec le résultat du travail des vers. On emploie encore le mot vermiculé comme synonyme de guilloché, dans le travail du métal.

VERNIS. Composition dans laquelle entrent des matières grasses qui, par dessèchement, forment sur les corps où elles sont appliquées une couche décorative ou protectrice. Les gommes et les résines forment la base de presque tous les vernis. Il est des vernis diaphanes et incolores, et des vernis colorés et opaques. Protection, coloration, imperméabilité, effet brillant, sont les buts. Le vernis est parfois employé pour dissimuler la couleur de la substance qu'il couvre, par exemple l'émail stannifère (opaque) qui couvre la faïence. Mais bien que les émaux soient de véritables vernis, on ne donne guère ce dernier nom qu'aux vernis appliqués à froid.

L'ébénisterie et la tabletterie ont de tout temps employé les vernis. Les Égyptiens étaient habiles dans l'art de vernisser les bois. Ce travail est d'origine orientale et ce n'est guère que vers le XVIIe siècle que l'Europe y a été initiée. Les laques (*Voir* ce mot) sont des vernis. Les Indes, le Japon et la Chine y sont restés sans rivaux et peut-être même est-ce le voyageur Chardin qui a rapporté de ses voyages en Asie la recette des vernis orientaux. Le vernis Martin (*Voir* ce dernier mot) a joui au XVIIIe siècle d'une vogue méritée. On cite un salon de Potsdam qui était entièrement peint de vernis Martin de couleur verte. Chaises à porteurs, carrosses, paravents, meubles, commodes, dessus de clavecins, plafonds même furent décorés au vernis Martin.

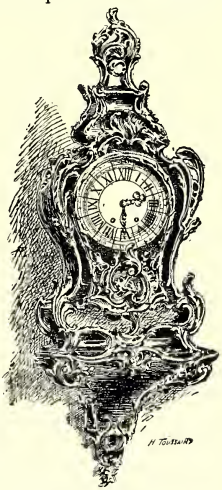


FIG. 522
PENDULE EN VERNIS MARTIN

En céramique, nous avons vu que les divers émaillages n'étaient pas des vernis proprement dits. C'est à tort que l'on donne le nom de « poteries vernissées » aux poteries couvertes d'un émail transparent à base de plomb. Les poteries de Saintes, d'Epernay, de Beauvais, d'Avignon devraient être appelées poteries à couverte plombifère. Il faudrait garder le nom de poteries vernissées pour la céramique grecque lustrée dont le lustre est dû à une couverte silico-alcaline.

VERNISSÉE (POTERIE). *Voir* article précédent.

VÉRONES. Drap fabriqué par les Véron de Forbonnais (au Mans) (XVIIe-XVIIIe s.)

VERRE. Produit de la fusion du sable avec la potasse, la soude, la chaux ou l'alumine. « La silice est l'élément principal de la composition du verre. Avec la silice, on mêle de la potasse ou de la soude et de la chaux pour obtenir le verre à vitres et le verre à glaces. Ajoutez de l'oxyde de fer, vous avez le verre à bouteille; substituez de l'oxyde de plomb vous obtenez le cristal ; remplacez par l'oxyde d'étain vous obtenez l'émail (il y a cependant un émail plombifère à base de plomb). Les bases fusibles, la potasse, la soude, le plomb, réunies avec l'acide silicique, produisent des composés également fusibles. Les bases infusibles, la chaux, l'alumine, la magnésie, produisent des composés infusibles ; mais, uni à des bases fusibles et à des bases infusibles, l'acide silicique forme des silicates multiples qui fondent très bien. Le verre à glace est justement un de ces mélanges à trois éléments. » Cette fusion se fait dans le four à verrier. Après un premier feu (fritte), les matières composantes, placées dans des creusets réfractaires, sont soumis à un feu violent au centre du four. Ces creusets sont de formes

et de dimensions variables, ronds, ovales ou rectangles. On est obligé de les renouveler fréquemment.

La fusion donne un produit malléable et liquide. On remue ce produit avec le ringard. On en prend une certaine quantité avec le bout de la canne de verrier (tube de fer avec armature de bois). En soufflant, on donne à la masse de verre une forme de bulle allongée qui se métamorphose, par divers mouvements qu'on lui imprime tout en soufflant, en une sorte de manchon plus ou moins cylindrique. C'est ce manchon qui, dégagé de sa partie inférieure et de sa partie supérieure, est coupé longitudinalement. Une remise au feu rend au verre une malléabilité suffisante pour procéder à l'*étendage* qui lui donne une surface plane. Lorsqu'il s'agit de faire quelque récipient, la masse vitreuse sortie du creuset est, après un soufflage préalable, introduite dans un moule de fer. La force du souffle la fait se développer et s'appliquer contre les parois du moule. Pour obtenir le fil de verre et torsiner le verre, on allonge incessamment la masse vitreuse par le mouvement d'une roue sur laquelle le fil s'enroule ou avec une verge appelée pontil. On obtient ainsi un fil fin et souple, susceptible de former des tissus. C'est ainsi qu'on a pu voir à l'Exposition de 1878 une pièce d'étoffe d'un éclat argentin en tissu de verre : cette étoffe, relativement chère et d'un emploi peu pratique, était exposée par un Français établi à Vienne (Autriche). On appelle paraison une sorte de massage de la pâte vitreuse sur une table de marbre.

La décoration du verre emploie d'innombrables moyens. Outre la forme que l'on donne à l'objet, on l'agrémente de verre rapporté en gouttes, en filets, en reliefs parfois détachés (anses, ailerons de la verrerie de Venise). Le travail à la pincette (*Voir* ce dernier mot) fournit des gaufrages. Le dépolissage est un des procédés de décor : il se fait au moyen du sable en mouvement (notamment pour les globes de lampes). On s'est servi récemment d'un fort jet de sable continu pour dépolir le verre ou pour le découper après avoir protégé la partie à réserver par une plaque de métal qui donne le contre-type du décor. La morsure de l'acide fluorhydrique sur le verre a été employée en protégeant par un vernis les parties à réserver. Les verres mousseline sont produits par un procédé analogue. Les découpures sont appliquées sur le verre préalablement enduit de térébenthine. On projette des poudres tamisées qui adhèrent dans les endroits non réservés, puis l'on fait mordre à l'acide. Les craquelés en verrerie n'ont aucun rapport avec les craquelés en céramique. Des fragments de verre concassé sont appliqués et adhèrent sur le verre encore malléable par la chaleur.

La taille du verre qui se produit au moyen d'usure progressive sur trois meules circulaires de fer, de grès et de bois, produit les facettes ; la décoration monochrome du verre comprend encore la gravure qui a été la spécialité de la verrerie de Bohême. (*Voir* plus loin.) La décoration colorée du verre peut être monochrome ou polychrome. Dans la première rentrent les colorations du verre teint dans la masse, colorations qui ont permis d'imiter les pierres précieuses avec le verre. Les sablés d'or, les introductions de feuilles d'or plus ou moins décorées et prises dans la masse même (verres chrétiens), les fils diversement coloriés parallèles ou croisés, droits ou en torsades fournissent les décorations des ritorti, des latticinio, des millefiori vénitiens. (*Voir* VENISÉ.) Dans la décoration polychrome rentrent les applications de verre coloré sur des fonds de couleurs différentes. Cette application peut consister en reliefs plus ou moins détachés, ou bien en adhérence superficielle d'un verre doublant l'autre. (*Voir*, plus loin, VERRERIE ROMAINE). L'émaillerie décore le verre sous forme de gouttelettes imitant les

ART GREC. — Vase à décor réservé rouge.

pierres précieuses ou en véritable émail peint formant des inscriptions, des armoiries, des devises, des portraits, des arabesques et des personnages. *Voir* article ÉMAILLERIE DU VERRE. La dorure se fait comme en céramique au moyen d'une bouillie d'un précipité d'or que l'on applique au moufle. L'argenture se fait de même : les boules à argenture interne que l'on met dans les jardins sont produites par un alliage de bismuth et de mercure qui adhère à la surface intérieure du verre. Des verres dits aiglomisés (*Voir* ce mot) sont de même décorés au revers de la plaque qui prête son éclat à cette décoration vue à travers. On a également, par un procédé connu dès le XIIIe siècle, puis perdu, puis retrouvé, noyé dans la pâte de verre de petites figures ou de petits médaillons d'argile blanche qui, vus ainsi, présentent l'éclat de l'argent mat. L'irisation du verre est un procédé récent; celle des objets antiques est le résultat non de la fabrication, mais du séjour prolongé dans le sol.

La verrerie peut revendiquer la mosaïque, les vitraux et l'émaillerie comme ses dépendances. Consultez ces articles ainsi que, IMITATION, CRISTAL, GLACES, VITRES etc.

Une légende rapportée par Pline l'Ancien attribue au hasard la découverte du verre : « On raconte que des marchands de nitre, ayant abordé (sur le littoral de la Phénicie), se mirent à préparer leur repas. Comme ils manquaient de pierres pour soutenir leur marmite sur le feu, ils employèrent à cet effet des morceaux de nitre pris dans la cargaison de leurs vaisseaux. Ce nitre s'étant mélangé au sable répandu sur le sol, les marchands virent sous l'action du feu couler des ruisseaux limpides d'une sorte de liqueur inconnue. Telle est l'origine du verre. » La légende rapportée par Pline se heurte à une impossibilité matérielle, un feu de cette sorte n'étant pas susceptible de produire une chaleur suffisante à la production du verre (1,000 à 1,500 degrés environ). Ce qui est vrai, c'est que le littoral de la Phénicie, à l'embouchure du fleuve Bélus, fournissait, dès une antiquité très reculée, un sable que l'on employa à la fabrication du verre. Longtemps après la date hypothétique à laquelle on pourrait placer la légende rapportée par Pline, on tirait encore de ce littoral le sable pour la verrerie. Strabon et Tacite en témoignent. Les Phéniciens étaient des verriers renommés. Les villes du littoral avaient des verreries que vantent les historiens anciens. Le temple d'Hercule à Tyr était, selon le témoignage d'Hérodote qui dit l'avoir visité, orné de colonnes de verre coloré. Pline l'Ancien dit que les verriers de Sidon connaissaient le moyen de fabriquer des miroirs de verre. Ces miroirs étaient très probablement non pas étamés, mais *doublés* de métal (comme nous le verrons plus loin).

Quoi qu'il en soit, le verre était connu dès les temps les plus éloignés et c'est à l'Orient ou à l'Égypte que l'Europe en dut la connaissance. On employait cette matière à des usages curieux. Hérodote assure que les peuples de l'extrême sud de l'Égypte enfermaient leurs morts dans des cercueils de verre, coutume qu'on retrouve chez les anciens Assyriens. Xerxès trouva le corps de l'Assyrien Bélus dans un cercueil de verre. Cet usage se transmit peut-être aux Grecs, s'il est vrai, comme l'affirme un historien grec, que le corps d'Alexandre ait été retrouvé dans une bière de cette matière. Le verre était connu des Hébreux. On en trouve mention dans divers passages de la Bible (*Proverbes*, Livre de Job). Mais c'est sur la verrerie égyptienne que l'on a le plus de documents certains.

La caste des prêtres égyptiens avait le monopole de la science, et c'est peut-être à elle que l'on doit les découvertes qui ont fait de la verrerie égyptienne une des plus

belles verreries. Verre blanc, verre coloré, verre moulé, la plupart des secrets de l'art étaient connus des artisans des bords du Nil. On a retrouvé sur les murs de l'hypogée de Béni-Hassân, des peintures qui représentent des ouvriers verriers au travail. L'un est figuré attisant le four, l'autre soufflant un vase et armé de la *canne*, telle que la manient les verriers de nos jours. Si ces peintures sont, comme on l'affirme, de 3500 ans antérieures à notre ère, elles montrent que les Égyptiens ont dû précéder de beaucoup l'industrie phénicienne. Moins ancien, mais plus précis comme document, est un grain du collier de la reine égyptienne Hatasou. Ce grain en forme de boule est en verre moulé et porte en creux des hiéroglyphes où l'on a déchiffré le nom de cette reine qui date de 1400 ans avant le Christ. Pour le verre coloré, les Égyptiens étaient particulièrement habiles. « Les prêtres de l'Égypte, sans cesse occupés d'expériences, ont fait dans leurs laboratoires particuliers du verre comparable au cristal de roche, et profitant de la propriété qu'ils ont reconnue aux oxydes des substances métalliques (qu'ils tiraient principalement de l'Inde), de se vitrifier sous des couleurs différentes, ils ont conçu et exécuté le projet d'imiter toutes les espèces de pierres précieuses colorées, transparentes ou opaques. Strabon et tous les historiens ne se réunissent-ils pas pour apprendre qu'on fabriquait de temps immémorial en Égypte, et par des procédés secrets, des verres très beaux, très transparents, des verres dont les couleurs étaient celles de l'hyacinthe, du saphir, du rubis, etc... que Sésostris avait fait couler ou sculpter en verre de couleur émeraude une statue qu'on voyait encore à Constantinople sous le règne de Théodose ; qu'il existait (au 1er siècle avant J.-C.) dans le labyrinthe d'Égypte, un colosse en verre ; qu'on faisait enfin avec la scorie des métaux un verre noir qui ressemblait au jayet (Boudet, *Description de l'Égypte*). » Bouteilles clissées de papyrus, flacons en forme de fleurs de lotus, pâtes de verre incrustées dans des cloisonnements métalliques, sont les restes de cet art florissant, restes qu'on peut voir dans les musées. C'est l'Égypte qui sera l'institutrice de la verrerie romaine

La verrerie grecque, bien qu'on n'en puisse juger d'une façon catégorique, paraît avoir été inférieure à la romaine. L'extraordinaire développement de la céramique chez les Grecs semble également prouver que le verre tenait peu de place. Les citations d'auteurs où le verre est mentionné sont assez rares tandis que chez les Latins elles sont innombrables. On cite Aristophane comme ayant le premier employé un mot correspondant au mot verre. Cependant Aristote traite deux questions d'optique où le verre intervient. Il indique même la fabrication de miroirs composés d'une feuille de verre doublée d'une plaque de métal poli : mais ces miroirs ne sont pas des glaces. Ils représentaient probablement une image très amortie de couleurs comme par exemple celles que l'on voit se réfléchir sur une vitre placée sur un fond de couleur sombre.

Il n'en est pas de même de l'industrie romaine. Là les documents abondent et aussi les restes d'un art disparu. D'abord tributaire de l'Égypte, Rome devint son élève. La gobeleterie romaine laissait une grande place au verre, pour les coupes, les fioles à parfums (ampullæ, *Voir* Ampoule), les bouteilles de vin, bouteilles bouchées de liège et cachetées comme les nôtres. La verrerie fournissait de nombreux récipients pour la toilette féminine, et aussi pour les cérémonies religieuses, notamment pour la crémation. On s'adressa d'abord à l'Égypte dont on estimait les beaux verres à colorations chatoyantes ou les verres pourpres dont Alexandrie gardait le monopole. Lorsque l'Égypte devint province romaine, on lui imposa pour tribut des objets de verrerie. L'Espagne était également renommée, au dire de Pline. Les premières verreries s'installèrent à

Rome sous Néron ; elles devinrent assez nombreuses pour occuper en 210 un quartier spécial de la ville. Les artisans devinrent des plus habiles. « On façonnait le verre au tour, on le ciselait comme l'argent, » dit Pline l'Ancien. On imitait avec lui toutes les pierres précieuses au point de faire illusion. (*Voir* TRUCAGE.) Les vases de verre jouirent d'une telle vogue qu'ils remplacèrent l'orfèvrerie sur les dressoirs. « On fabrique par le moyen d'une teinture, de l'obsidienne pour divers ustensiles de table et un verre entièrement rouge et opaque qu'on appelle hémation. On fait aussi du verre blanc, du verre imitant l'hyacinthe, le saphir, de toutes les couleurs en un mot. Nulle substance n'est plus malléable, nulle ne se prête mieux aux couleurs ; mais le plus estimé actuellement est le verre incolore et transparent parce qu'il ressemble le plus au cristal (Pline). » On se servait du verre pour revêtir les parois des appartements. « Celui-là s'estime pauvre qui n'a pas une chambre avec des murs ornés de plaques de verre », dit Sénèque. Pline cite un Scaurus qui fit construire un théâtre immense dont le second étage était en verre. La différence de prix entre les objets de cette matière chez les Romains montre que l'art de la décoration devait être poussé très loin, quand on voit mentionnée une paire de vases de verre vendue 1,500 francs. D'ailleurs les diatrètes (*Voir* ce mot) témoignent d'un art consommé avec leur dentelle formant comme un reseau détaché sur la panse du vase. on n'en faisait pas qu'en matière dure, mais aussi en verre comme la diatrète de Strasbourg à réseau en verre rouge et inscription en verre vert. Quant aux irisations de la verrerie antique, nous avons vu qu'elles proviennent du séjour prolongé des objets dans le sol et d'une décomposition superficielle sous l'action des agents chimiques naturels.

FIG. 523.
VASE DE NAPLES
(VERRERIE ROMAINE)

Le vase dit de Portland et le vase de Naples témoignent de l'habileté et de l'art des verriers romains, qui, en superposant des couches de verre différemment coloré et en usant la couche du dehors, arrivaient à produire de belles décorations semblables à des camées. Ces deux vases sont à grandes décorations de sujets en blanc formant relief sur la seconde couche (bleue). Le vase de Naples est décoré d'une scène de vendanges. *Voir* à l'article PORTLAND la description et le dessin de l'autre vase. On s'imaginera la somme de travail exigée pour la production de telles pièces lorsqu'on saura qu'un vase analogue, exposé en 1878, et inachevé, avait déjà coûté environ 75,000 francs : et il restait encore pour deux ans de travail. Ces restes de la verrerie antique montrent ce qu'était cet art chez les Romains. Les légendes que l'on rencontre chez les auteurs anciens n'ajoutent rien à sa gloire. Un écrivain latin nous raconte en effet qu'un artisan aurait proposé à l'empereur Tibère un vase en verre qui, à froid, avait toutes les qualités élastiques du métal. Ce verre était susceptible de se frapper de bosses que l'on pouvait redresser au marteau. L'empereur demanda à l'ouvrier si quelqu'un connaissait son secret, et l'ouvrier ayant répondu qu'il ne l'avait communiqué à personne, Tibère lui aurait fait trancher la tête disant que si un pareil secret était divulgué, les métaux précieux perdraient bientôt tout leur prix. Pline le Naturaliste parle également de cette invention. Chose curieuse! On lit, dans l'*Art de la verrerie* de Haudiquer de Blancour, qu'un inventeur trouva le même secret du verre martelable à froid au XVIIe siècle. Richelieu, à qui il aurait donné les preuves de l'efficacité de sa recette l'aurait récompensé en le faisant enfermer.

On donne le nom de verres chrétiens à des objets de verre que l'on a retrouvés dans les catacombes de Rome. Ils servirent aux premiers chrétiens, d'où le nom. Ce sont probablement des fonds de gobelets dont les parois ont disparu. Leur forme ronde leur a fait donner egalement le nom de verres orbiculaires. Leur ornementation consiste en une feuille d'or découpée, ornée de reliefs, de gravures. Cette feuille d'or était placée entre deux plaques de verre. Sa décoration consistait en sujets religieux, en symboles (grappes de raisins, monogramme du Christ), en médaillons avec inscriptions donnant le sujet. La Bibliothèque nationale possède, sous le n° 3471, un verre chrétien de 8 centimètres et demi de diamètre où sont représentés deux fiancés couronnés par le Christ. L'inscription : « *Jucunde Curace zeces* » se compose de deux mots latins suivis d'un mot grec écrit en caractères latins. « Vis heureux, Cyriaque ! » Cette fabrication probablement romaine au début passa à Byzance. Les verriers avaient assez d'importance dans cette dernière ville pour occuper un quartier spécial, quartier des verriers, qui donna son nom à une porte de la ville. L'éclat de l'émaillerie et de la mosaïque à Constantinople, la parenté de ces arts avec celui de la verrerie, l'emploi des pierreries fausses et des verroteries si multipliées dans l'orfèvrerie de cette époque et de ce style montrent que la verrerie dut être pratiquée avec éclat. Tandis que les Romains étaient restés sobres et avaient préféré le verre incolore, les Byzantins recherchèrent les effets de richesse. Le moine Théophile qui a, dans son *Manuel*, réuni toutes les recettes et tous les procédés des arts décoratifs byzantins, consacre un tiers de son ouvrage à la fabrication et à la décoration du verre. L'ornementation par feuilles d'or à reliefs et appliquées sur le verre, l'emploi des filigranes de verre, les belles colorations couleur du saphir étaient les procédés les plus fréquents.

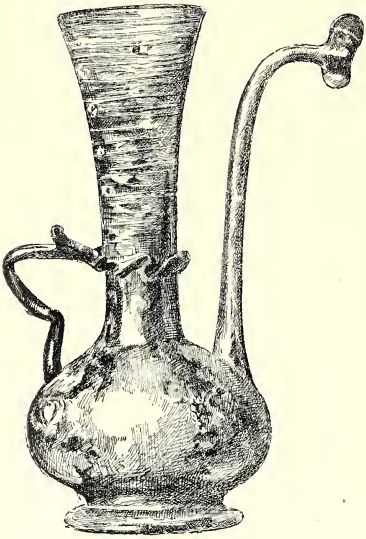


FIG. 524. — VERRERIE ORIENTALE

La verrerie orientale garde son importance pendant une grande partie du moyen âge. Venise fut d'abord l'intermédiaire dans une industrie qu'elle devait bientôt faire sienne. Après avoir imité ces produits exotiques qu'apportaient ses vaisseaux et que vendaient ses comptoirs, elle devait en faire un art national ayant son originalité. C'est ainsi que dans les inventaires de cette époque on trouve si fréquemment les mentions « verres à la Damas », « verres à la morisque ». Les médaillons de verre qui décorent la coupe de Chosroès (Bibliothèque nationale) montrent l'importance de la verrerie persane au vi^e siècle. Ces médaillons sont en verre de couleur et en cristal de roche On remarque, formant encadrement, des dés en verre coloré imitant le grenat.

Alep, dans l'Asie Mineure, fut un centre de verrerie très actif. Les Arabes établis en Espagne y fondèrent d'importantes verreries, notamment à Alméria. Cette verrerie mêle les inscriptions arabes aux floraisons ornementales caractéristiques. Le décor est émaillé. Les lampes arabes étaient en verre, le plus souvent blanc, protégé par des enveloppes de métal découpé. Cette industrie musulmane produisit de belles pièces à colorations harmonieuses. Le verre du Musée de Chartres, auquel on a donné le nom de coupe de Charlemagne, verre qui est probablement du XIIIe siècle, montre combien longtemps dura en Occident la vogue de la verrerie arabe. Voir Musée de Cluny, n° 4767, une belle vasque du XIIIe siècle. *Voir* également la figure 236 du Dictionnaire et l'article ÉMAILLERIE DU VERRE.

Les Romains avaient apporté en Gaule l'art de la verrerie et il paraît y avoir prospéré. Les traces laissées, les nombreux objets retrouvés montrent que ces verreries durent avoir une certaine activité. La période mérovingienne a produit des récipients, des gobelets en forme de cornets, sans pied et dont le bord est orné d'un filet de verre de couleur différente. Ces gobelets servaient à recevoir la boisson que l'on buvait immédiatement. D'ailleurs la verrerie fournissait jusqu'à des pièces de vaisselle, si l'on en croit un passage de Fortunat, évêque de Poitiers au VIe siècle. Décrivant un repas, il mentionne des « plats de verre » sur lesquels on servait la volaille. Les tombes ont conservé de nombreux restes de la verrerie de cette époque. Les vases funéraires étaient souvent en verre. On en trouve bon nombre dont la forme est celle d'un gobelet cylindrique à panse ornée de grosses gouttelettes de verre dont la pointe se recourbe vers le bas. On possède également de nombreux vases en forme de coupes avec noms émaillés blanc en relief. Les fouilles de Poitiers en 1878 ont mis au jour un cimetière du IIe ou du IIIe siècle. Les objets provenant de ces fouilles sont au Musée de Cluny sous les nos 8058 et suivants (200 pièces). Parmi eux sont de nombreuses pièces de verrerie funéraire gallo-romaine, des urnes, des bouteilles dont plusieurs ont la forme de grappes de raisin. Des ossements calcinés étaient encore dans certaines de ces urnes. Le tombeau de Childéric (Ve siècle) mit également au jour d'intéressants échantillons de verre, notamment une boule et des plaques de verre rouge imitant le grenat et doublées de métal qui ornaient un fourreau d'épée. La verrerie française — dont un centre important paraît avoir été dès lors la Normandie — était renommée au VIIe siècle et cette renommée durera longtemps, car le moine Théophile au XIIe siècle fera mention de l'habileté des verriers français : « Les Français, très habiles en ce genre de travail, font du verre couleur saphir ; ils y mêlent un peu de verre transparent et blanc et en font de belles plaques de saphir qu'on emploie utilement dans les garnitures des fenêtres. » C'est à la France en même temps qu'à Byzance que le reste de l'Europe demandait ses verreries. Au IXe siècle, on cite la verrerie du monastère de Constance. Des noms d'artisans

FIG. 525.
VERRERIE ARABE. COUPE DITE DE CHARLEMAGNE (MUSÉE DE CHARTRES)

sont restés, parmi lesquels ceux de Balderie et Ragenut. Saint Bernard, évêque d'Hildesheim s'occupe de verrerie (xe siècle). Le *Manuel des divers arts* par le moine Théophile est une mine de renseignements. Travail de la canne, moulage dans des moules de fer ou de bois, application de filet en relief, verre de couleur, verre émaillé, décor de feuilles d'or découpées avec dessin de rinceaux et de figures, se trouvent détaillés dans cet ouvrage. Les verreries de France sont nombreuses, notamment en Normandie. L'histoire de cette industrie normande a été écrite en 1873 par M. Levaillant de La Fieffe, un descendant d'une des quatre grandes familles de gentilshommes verriers de ce pays au moyen âge. Au XIIIe siècle, on mentionne de nombreux noms La Vendée et le Poitou ainsi que l'Aisne étaient des centres actifs. Un curieux document du XIVe siècle nous montre une verrerie s'établissant en Dauphiné avec privilèges protecteurs payés par une redevance dont le détail révèle tous les objets que l'on demandait à la verrerie « verres en forme de cloches, verres évasés, coupes à pied, amphores, urinals, ecuelles, plats, pots, aiguières, salières, lampes, chandeliers, tasses, barils, bottes (bouteilles) pour le vin ». Au XVe siècle, on mentionne les verreries de Lorraine. Ces verreries, en raison des matériaux nécessaires, s'établissaient dans les forêts et dans les bois. C'est là l'origine des fréquentes dénominations « bois de Verrières », « forêt de Verrières » restées sur nos cartes topographiques pour témoigner d'industries aujourd'hui disparues, le mot verrière ayant été employé comme synonyme de verrerie. Nous avons vu combien nombreux étaient les ustensiles et les objets fournis par la verrerie. On montait également le verre dans des armatures de métal précieux. « Une chopine de verre rouge, garnie d'argent blanc (inventaire de 1363). » On cite un curieux verre à boire que possédait le roi René. Dans le fond était représentée la Magdeleine aux pieds du Christ qui se dressait en hauteur sur la paroi du verre. Une inscription mêlait (comme cela est très fréquent au moyen âge et au XVIe siècle) la religion aux choses du cabaret : Qui bien boira — Dieu verra. — Qui boira tout d'une haleine — Verra la Magdeleine.

Malgré l'activité des verreries de l'Occident, c'est Venise qui tient la tête de l'art et ses produits se répandaient dans toute l'Europe, à ce point que l'Orient (vers le XVIe siècle) s'adressa à Venise pour ses lampes de mosquée. Nous renvoyons une fois pour toutes à l'article VENISE pour éviter ici des redites sur la verrerie vénitienne.

A côté de Venise, le XVIe siècle montre un considérable développement de l'industrie verrière en Europe. L'Allemagne produit de hauts vidercomes cylindriques en verre jaunâtre ou verdâtre, ornés de grandes armoiries peintes qui font le tour de la paroi. La figure 36 du Dictionnaire représente un de ces vidercomes qui est au Musée du Louvre. La famille des Hirschvogel de Nuremberg est une famille de verriers et de céramistes. Le Musée de Nuremberg possède une belle gourde à panse plate à décoration émaillée par Augustin Hirschvogel. Prague en Bohême est déjà renommée à la fin du siècle. Son verre affecte un ton verdâtre. C'est un artisan bohémien, Schurer, qui en 1540 invente le verre bleu coloré au cobalt. L'Angleterre voit s'établir des verreries fondées par des Flamands (Cornélius de Lannoy et Jean Quarre d'Anvers) et par des Vénitiens (à Buckholt près de Salisbury).

L'Espagne a dès lors ses célèbres verreries de Cadalso, ville qui leur doit son surnom de Cadalso de los Vidrios. (*Voir* article CADALSO.) Olleria et Barcelone sont également renommées : Barcelone avait des verreries dès le XIVe siècle. Dans la verrerie espagnole, on remarque la prédominance des tons verts et jaunes dans l'émaillerie du décor. *Voir* figure 245.

La verrerie française au XVIe siècle est remarquable par la simplicité élégante des formes, aussi éloignées de la fantaisie un peu désordonnée de la verrerie vénitienne que de la lourdeur des autres centres de l'Europe. On y rencontre fréquemment des verres à pied assez hauts avec récipient de forme conique assez évasée. L'ornementation émaillée consiste en personnages, médaillons et devises. Ces devises sont parfois religieuses, parfois bachiques, parfois amoureuses. Le Musée de Cluny possède, sous le n° 4922, un joli verre français du XVIe siècle en verre bleu semé d'or avec émaux blancs et dorures avec armoiries. Au même Musée, sous le n° 4924, est une coupe en verre blanc (de même origine et de même époque).

FIG. 526. — VERRERIE FRANÇAISE DU XVIe SIÈCLE

La décoration montre un travail de gravure à la pointe de diamant et comprend des armoiries et des arabesques (l'objet est daté de 1578). Le n° 4921 est une belle grande coupe d'origine française : elle porte les armes de Louis XII et d'Anne de Bretagne en émail avec rehauts d'or. La gravure que nous donnons (fig. 526) représente un verre de fabrication française, comme l'indique l'inscription française (SUR TOUTE CHOSE, écrit par erreur SUR TOUTE COHUSE), inscription qui laisse place à une tête de femme. La forme générale est simple et élégante. Cet objet qui faisait autrefois partie de la collection Ch. Davillier, a été légué par lui à la nation en même temps que toute sa collection.

La verrerie était d'ailleurs en honneur en France. Les poètes la chantaient. Ronsard en fait un long éloge à propos d'un verre qu'un de ses amis, Jean Brisson, lui a « pour étrennes donné ». Ce « gentil verre » a le « rond, le creux et la couleur du ciel », dit-il.

Si tu n'étais aux hommes si commun
Comme tu es, par miracle, un chacun
T'estimerait de plus grande value
Qu'un diamant et une perle élue !

Ronsard, en disant que le seul reproche qu'on puisse faire au verre est son peu de rareté, se rencontre avec Palissy (*Art de terre*). Les encouragements royaux ne manquaient d'ailleurs pas. Une verrerie s'établit à Saint-Germain-en-Laye sous la direction de l'Italien Teseo Mutio qui reçoit un privilège de Henri II. Le Vénitien Fabian Salviate s'établit en Poitou. Henri III, qui lors de son voyage à Venise avait témoigné de son admiration pour les verreries de ce pays, rapporta de son voyage une sollicitude particulière pour la verrerie française. Le Musée de Cluny possède, sous le n° 1615, une

glace avec cadre en verre de couleur et verre blanc à biseau avec palmettes. Cette glace fut offerte, dit-on, à Henri III par la République de Venise

Cette estime singulière d'un art mis à part en dehors et au-dessus des autres métiers nous amène à l'histoire des « gentilshommes verriers ». Les gentilshommes verriers jouissaient de singuliers privilèges : ils travaillaient l'épée au côté. Et d'abord il est hors de contestation que le noble en se mêlant de verrerie ne dérogeait pas. Mais la question n'est pas si l'on restait noble en se faisant verrier. Il s'agit de savoir si l'on devenait noble par le seul fait de se faire verrier. Ce privilège de ne pas déroger s'appliquait à des professions bien diverses. Louis XIV admet que l'on ne « dérogera pas en étant acteur à l'Académie de musique » et l'on sait pourtant le mépris dans lequel étaient tenus les acteurs. D'un autre côté, on a beaucoup d'idées fausses sur la façon dont s'obtenait la noblesse. Sans parler des premières lettres d'anoblissement qui furent accordées par Philippe le Hardi à un orfèvre, ne voit-on pas Louis XIV, en 1696, vendre (et à un taux peu élevé) des lettres de noblesse à qui veut les acheter. En fait, il n'y a pas d'acte authentique établissant d'une façon générale que « qui se fera verrier sera noble »; mais un document de 1597, adressé au duc de Lorraine par « les gentilshommes verriers des verrières du bailliage de Clermont » n'établit aucune distinction entre les verriers nobles et les verriers non nobles; cependant il est difficile d'admettre que dans les « verrières » de ce bailliage il n'y eut que des verriers d'extraction noble. Et si le document n'établit pas de distinction, n'est-ce pas parce qu'il n'y en avait pas à faire et que tous les verriers étaient nobles. D'autre part, il est difficile d'interpréter dans un autre sens un passage de Bernard Palissy : « L'état est noble et les hommes qui y besognent sont nobles; mais plusieurs sont gentilshommes pour exercer (c'est-à-dire, parce qu'ils exercent) ledit art, qui voudraient être roturiers et avoir de quoi payer les subsides des princes. » A moins de supposer une erreur de la part de Palissy, le sens de ce passage semble catégorique et formel : « Plusieurs sont gentilshommes parce qu'ils exercent ledit art »... D'ailleurs à Venise, les verriers marchaient égaux aux patriciens. Le gouvernement de la République, qui estimait la verrerie « comme la prunelle de ses yeux », tenait le Livre d'or des verriers. Ces derniers pouvaient s'unir par mariage aux familles nobles. La question des gentilshommes verriers, sans être résolue absolument, laisse de fortes présomptions en faveur de l'anoblissement par le métier de verrier.

XVIIe siècle. — La royauté continue sa fonction protectrice sous Henri IV. Les naturalisations nombreuses d'artistes italiens montrent que l'étranger fournit un grand contingent d'artisans à la France. Des Vénitiens s'établissent à Melun, Lyon et Nevers. Dans l'industrie nationale, la Normandie et notamment Rouen sont célèbres. La famille des Lucas de Nehou qui aura un si grand rôle dans la grande verrerie pendant ce XVIIe siècle est d'origine française. On mentionne en 1603 l'invention du verrier Bicheux qui trouve un nouveau procédé de moulage du verre. Cependant, lorsque le grand Colbert exercera son influence fécondante sur l'industrie nationale, il semblera qu'il oublie la verrerie proprement dite pour ne songer qu'à la verrerie des glaces. Les dix-huit verriers vénitiens qu'il fait venir en France sont des miroitiers. La verrerie qu'il établit au faubourg Saint-Antoine sous la direction de Nicolas Dunoyer (1665), indique sa spécialité par son titre même : « Manufacture des glaces de miroirs par des ouvriers de Venise ». Les encouragements de Louis XIV seront prodigués à cet art de la glacerie à laquelle il demandera la décoration à la Galerie des Glaces à

Versailles (1679). Ce qu'on recherche surtout, c'est la fabrication des plaques de grandes dimensions, fabrication toute française que rendit possible le coulage inventé par les Français Thévard et Nehou vers 1688. Nous ne pouvons ici que renvoyer à l'article Glaces et mentionner les noms de Tour-la-Ville et Saint-Gobain. Malgré les distinctions entre les deux arts (verrerie et glacerie), il est évident que les progrès du second devaient influer grandement sur le premier.

La Bohême dont les produits au XVIIe siècle supplantent ceux de Venise remplace les décors polychromes par les facettes, les gravures de sujets et de rinceaux. Au début du XVIIe siècle, elle ne travaille pas sur des verres produits chez elle et il n'est pas rare de trouver des verreries de provenance vénitienne dont la décoration gravée a été faite en Bohême pendant la première moitié du XVIIe siècle. Le graveur Gaspar Lehmann était de Prague, et c'est chez lui que l'Allemand Schwanhard vint apprendre l'art de la décoration du verre gravé au diamant. Cette décoration d'un bel effet, moins criard que la polychromie vénitienne, formait comme de belles dentelles mates sur le fond transparent du verre, dentelles auxquelles se mêlait le jeu chatoyant des facettes que parfois elles contrariaient. La figure 102 du Dictionnaire reproduit un verre de Bohême qui est au Musée du Louvre. En Angleterre, le XVIIe siècle voit fleurir les verreries de Lambeth. L'Allemagne cite les Schwanhard parmi lesquels Henri qui trouve par hasard la gravure à l'acide, le Nurembergeois Hermann Schwinger, connu pour ses verres gravés et Schapper qui continue la tradition allemande en décorant la verrerie de peintures émaillées. Les formes sont restées celles du XVIe siècle, mais les dimensions sont moindres : les vidercomes ne sont plus que des gobelets. Le célèbre chimiste Jean Kunkel, originaire du Slesvig (mort en 1702), publie en 1679 son *Ars vitriaria experimentalis* (Traité de verrerie expérimentale). C'est à lui que l'on doit de grands perfectionnements dans l'art de colorer le verre et il trouva la recette d'une belle coloration rouge rubis. La verrerie de Cadalso, en Espagne, est florissante au XVIIe siècle.

Le XVIIIe siècle voit s'établir en France les verreries de Saint-Anne (d'où sortira Baccarat), de Saint-Louis et la verrerie de la Reine, établie en 1787 près du Creusot et qui, quelques années auparavant, était à Saint-Cloud. La Bohême tient toujours la vogue, à ce point qu'un verrier vénitien fait le voyage pour apprendre la fabrication de cette verrerie qui a détrôné celle de son pays. La Hollande cite les décorateurs-graveurs Schoumann et Wolff.

FIG. 527. — VERRERIE DE BOHÊME (LOBMEYR, XIXe SIÈCLE)

XIXe siècle. — En 1873, il existait en France 182 verreries avec 26,000 ouvriers. « La valeur de la production de chaque année s'élève à une somme d'environ 100 millions de francs. Les objets importés de l'étranger ne dépassent pas 4 millions, tandis que l'exportation française est environ de 30 à 35 millions. » En 1867, Péligot signalait l'innovation des fours Siemens et la substitution du gaz aux combustibles. La trempe du verre (*Voir* Trempe) a figuré la première fois à l'Exposition de 1878. Les verres irisés, qui ont joui de la vogue il y a quelques années, datent à peu près de la

même époque que le verre trempé. (Nous avons vu que l'irisation des verreries antiques est le résultat *non voulu* d'une action chimique dans le sol.) Nous avons parlé du verre filé. On peut voir au Conservatoire des Arts et Métiers des animaux en verre où un artiste du nom de Lambourg s'est servi du verre filé pour rendre (jusqu'à l'illusion) le pelage, le poil de ces animaux. Parmi les principaux centres de la verrerie française actuelle, nous citerons Baccarat, Clichy. Saint-Gobain, Aniche et Jeumont appartiennent à l'industrie de la glacerie. Dans la belle verrerie émaillée décorative, mentionnons au premier rang Brocard et ses émailleries orientales, Gallé et ses émailleries de style japonais auxquelles il unit le décor gravé. On peut, notamment pour la verrerie de table (gobeleterie), regretter la monotonie des formes que répètent nos fabricants. (*Voir* articles Baccarat, Clichy.)

L'Angleterre n'emploie que le verre dit cristal et a obtenu des qualités de matière qui lui permettent de prétendre à la première place (pour la matière). L'Exposition de 1878 a montré chez nos voisins de grands progrès pour les formes et surtout pour les tailleries qui sont fort belles.

En Autriche, la Bohême dispute à la verrerie vénitienne actuelle l'honneur du premier rang pour la verrerie décorée. C'est en Bohême que, vers 1820, a été trouvé la recette d'un verre opaque noir, très dur, allant au feu, — verre auquel on a donné le nom de « hyalithe », c'est-à-dire verre-pierre. *Voir* article Bohême.

La production de la verrerie belge (Liège, Namur, Mons et Charleroi) est égale à la moitié de la production française, mais elle consiste surtout en vitres et verrerie commune.

Pour la verrerie vénitienne actuelle dont le succès a été si grand lors de l'Exposition de 1878, nous renvoyons à l'article Venise. (*Voir* Verrerie, supplément.)

VERRIÈRE. *Voir* Vitraux et Vitre.

VERROCHIO (Andrea del). Peintre, sculpteur, ciseleur et orfèvre florentin (1435-1488). A mentionner pour les travaux d'orfèvrerie dont il fut chargé par le pape. On cite de lui des restaurations à l'autel d'argent de Saint-Jean et un vase d'argent sur la panse duquel il avait ciselé une danse d'enfants. Il était renommé pour son talent d'émailleur sur relief et pour la gravure des médailles.

VERROTERIE. Terme générique qui désigne tous les menus ouvrages de verre. La verroterie a figuré dans l'orfèvrerie aux époques barbares : elle ornait de plaques de verre, de cabochons, de doublets, les fourreaux, les ceintures, etc. L'orfèvrerie byzantine en a fait un grand usage. Elle a disposé les verres bombés ou en plaques sur de hautes sertissures : elle les unissait aux émaux et aux pierres précieuses sur des fonds à rinceaux filigranés dans les reliures, sur les châsses, les reliquaires, etc.

VERROU. Les parties du verrou sont la platine, plaque fixée sur laquelle joue transversalement la targette ronde ou plate qui pénètre dans la gâche (verterelle). Un bouton permet de faire jouer la gâchette. Les targettes rondes ont un bouton en forme de gland qui se rabat dans une encoche destinée à les maintenir fixes.

Le verrou se trouve dans l'art égyptien. L'orfèvrerie nous y montre des colliers dont les deux bouts se ferment par un petit verrou. Le Musée égyptien du Louvre (salle civile, vitrine P) possède plusieurs colliers garnis de ce mode de fermeture.

A l'époque homérique, il est fait mention du verrou, sans qu'on puisse dire précisément s'il s'agit de quelque ustensile semblable aux nôtres. « Euryclée sort de la pièce fermant la porte en tirant l'anneau (le bouton) de la porte et assujettit le verrou

au moyen de la courroie. » (*Odyssée*, fin du ch. I.) Dans un passage de l'*Iliade* (ch. XXIV), Homère dit : « la porte n'avait qu'un verrou », ce qui prouve qu'il était d'usage de mettre plusieurs verrous aux portes. Le mot *balanos*, qui a également le sens de gland, fait-il allusion à la forme du verrou ? D'autre part, dans l'*Odyssée*, Ulysse ferme un coffre avec un nœud que lui a enseigné la magicienne Circé. Ne connaissait-on le verrou que pour la fermeture des portes ?

Les Grecs et les Romains les employaient à ce dernier usage. Il y avait de grands verrous de portes à double battant (repagula)et des verrous plus petits pour les portes ordinaires. Ceux-ci étaient le plus souvent doubles. « Ferme la porte aux deux verrous, » dit un personnage de Plaute. Les anciens connurent également des verrous à clefs, comme les vertevelles du moyen âge. La targette devait laisser pendre un moraillon qui, rabattu, pénétrait dans une boîte à mécanisme où sa boucle était prise par un pêne intérieur.

Les verrous, au moyen âge, sont de deux sortes : les verrous simples à targette sans mécanisme à clef et les verrous-serrures.

Le Musée de Cluny possède de grands verrous gothiques en fer forgé, gravé, repercé dont la platine se découpe en ajours. Sous le n° 5852 est un verrou de 50 centimètres de long dont la targette porte une inscription religieuse : *Ave Maria gracid (sic) plena.*

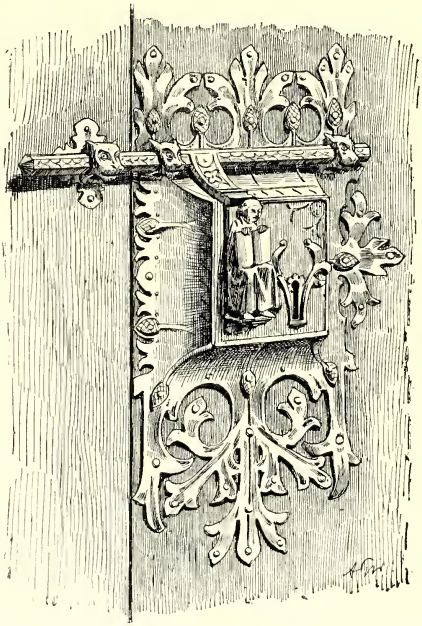


FIG. 528. — VERTEVELLE (XIVe SIÈCLE) D'APRÈS VIOLLET-LE-DUC

Les vertevelles étaient plus compliquées et fournissaient une fermeture plus sûre. La targette portait un moraillon pourvu d'une boucle (auberon) qui, une fois la targette poussée, se rabattait et pénétrait dans l'auberonnière. L'auberonnière était pratiquée sur la face de la palastre (boîte) dans laquelle, au moyen d'une clef, jouait un pêne qui mordait ou traversait l'auberon. Le moraillon était souvent (comme dans les serrures du moyen âge) orné de quelque figurine de personnage ciselé en plein relief. Des découpures de fer ouvragé partaient de la palastre et se rabattaient sur le champ où était fixée la serrure. Notre gravure en donne un bel exemple, d'après Viollet-le-Duc.

Dès le XVIe siècle, les formes sont sinon plus simples du moins plus géométriques

dans les ensembles. Les plaques des verrous affectent des dimensions plus restreintes : elles sont rectangulaires ou du moins en rectangles allongés dont le petits côtés se cintrent en un demi-cercle. L'ornementation caractéristique y amène les personnages allégoriques, les arabesques, les devises, les armoiries, les chiffres. Le Musée de Cluny et le Musée du Louvre en possèdent de belles séries. Elles figurent à ce dernier musée sous les nos 231 et suivants (série C). Le n° 231 porte les armoiries et l'emblème de Henri II. Sur le n° 235 se voient les armoiries de Catherine de Médicis et son chiffre le double K.

VERSAILLES. La multiplicité des salles du palais de Versailles, l'éparpillement des meubles et objets appartenant aux arts décoratifs, rendent difficiles des indications bien précises. Notons une fois pour toutes les grandes décorations murales sculptées, dorées, peintes, confiées aux plus grands peintres du XVIIe et du XVIIIe siècle. Au deuxième étage de l'attique nord est exposée une collection de médailles. Le salon des Pendules doit son nom à ses horloges parmi lesquelles des pendules astronomiques et une pendule prise à Alger en 1830. La chambre à coucher de Louis XIV est composée de meubles du temps avec son lit à baldaquin rectangulaire, orné de broderies faites par les demoiselles de Saint-Cyr. Aux Trianons, un surtout de table et des objets en malachite du temps de l'Empire. Musée des voitures de gala, traîneaux, etc.

VERSICOLORE. Se dit des substances à tons chatoyants qui changent de couleur selon l'orientation de la lumière. Le labrador est versicolore.

VERT. Nom que l'on donne à divers marbres en raison de leur couleur. Vert antique ou vert d'Égypte. Le nom que l'on ajoute indique la provenance : vert de Gênes, vert Campan (de la vallée de ce nom), vert de Suse, etc. On donne le nom de vert de cuivre à une sorte de malachite.

VERT (Ivoire). *Voir* Ivoire.

VERTERELLE. Gâche de verrou

VERTEVELLE. *Voir* Verrou.

VERTUMNE. Dieu des vergers et des jardins (mythologie antique), représenté avec des attributs caractéristiques (couronne de fleurs, corne d'abondance avec fruits).

VERTUS (Jehan de). Peintre-verrier de Troyes (XVe siècle).

VERTUS CARDINALES. Personnages allégoriques empruntés par l'art décoratif de la Renaissance à la philosophie de l'antiquité. Les vertus cardinales sont : la Sagesse ou Prudence, la Justice, la Force ou Courage et la Tempérance. Elles sont représentées avec des attributs caractéristiques et souvent leur nom latin les accompagne : *Prudentia*, *Justitia*, *Fortitudo*, *Temperantia*.

VESICA PISCIS. Grand nimbe en forme d'amande dont sont entourés Dieu, le Christ, la Vierge, dans l'art religieux du moyen âge. Ces mots veulent dire « vessie de poisson ». On voyait dans la vessie de poisson un emblème mystique de la virginité de la mère du Christ et, rigoureusement, c'est la Vierge seule que l'on devrait représenter dans un nimbe de cette forme. On lui a également donné le nom d'amande mystique en raison d'une amande qui poussa sur la baguette d'Aaron. *Voir* Nimbe.

VESSIE DE POISSON. *Voir* article précédent.

VESTIAIRES (Arts). Arts concernant le costume. *Voir* Costume.

VEXILLUM. Drapeau en forme de petite bannière pendue à un croisillon qui traversait le haut d'une hampe à fer de lance (Romains). Le labarum était une sorte de

vexillum. Il fut adopté par l'empereur Constantin et portait, brodé d'or sur soie, le chrisme, c'est-à-dire les initiales du nom grec du Christ, XP (le P étant un R en grec) Le P était planté au milieu de l'X.

VIART (Philippot). Sculpteur sur bois, auteur principal des stalles de la cathédrale de Rouen (1457-1468).

VIC (Henri de). Horloger allemand, auteur de la première horloge qui fut établie à Paris au Palais de Justice, en 1370. (*Voir* Horloge.)

VICENCIO ou **VINCENZO.** Céramiste italien, Gubbio (xvie siècle).

VICENTINO (Valerio). Célèbre lapidaire italien du xvie siècle. Connu pour les vases de cristal de roche qu'il tailla et grava pour le pape Clément VII.

VICINO. Mosaïste italien, élève de Gaddo Gaddi; cité par Vasari comme ayant terminé, en 1321, dans la grande abside du Dôme de Pise, les mosaïques commencées par son maître et par Andréa Tafi.

VICO (Énée). Ornemaniste originaire de Parme (1520-1563). Auteur de panneaux, grotesques, arabesques, trophées, frises, cartouches, vases, aiguières, chandeliers, coupes, dont le style se rapproche de celui du Caravage.

VICOMTE. *Voir* Couronne.

VICTOIRE. Personnage allégorique qui, par ses attributs, est semblable à la Renommée. Fréquent dans l'art décoratif de l'époque Empire, torchères, candélabres, pendules, appliques en bas-relief de cuivre découpé sur acajou.

VICTOIRE (Pierre de). Synonyme de talisman et d'amulette.

VIDRECOME, VIDERCOME, VIEDERCOME. Verre à boire, de grandes dimensions, le plus souvent de forme cylindrique et sans couvercle. Ce mot qui est une altération de « Willkomm » (bienvenue) indique la fonction qui était de faire honneur à l'hôte. Primitivement, on se passait à la ronde le vidrecome. Le pocal, le passglass étaient des vidrecomes. D'ailleurs la forme et la matière en étaient variables et aussi les dimensions. On trouve, dans des catalogues, des objets appelés vidrecomes qui sont plutôt des hanaps, car ils ont un pied, portent un couvercle et n'ont pas la forme cylindrique. Telles sont deux pièces du Musée du Louvre, série D, n°s 766 et 767. Toutes deux sont désignées dans le catalogue sous le nom de vidrecomes. Elles sont en métal. L'une, le n° 766, est d'une forme curieuse et compliquée. Le récipient est en forme de pomme de pin renversée. Une sorte de corbeille avec bouquet est placée au-dessus comme bouton. Le récipient porte sur un pied original en forme de tronc d'arbre, dont les trois racines se recourbant en consoles forment le bas. Sur ce pied est un bûcheron représenté émondant l'arbre. Le n° 767, qui est du xvie siècle également, n'est pas moins intéressant. Le récipient en forme de poire renversée supporte un couvercle à médaillons ovales surmonté d'une figure de Christ ressuscitant. Entre le pied, en forme de piédouche, et le récipient, la tige est remplacée par un personnage en costume du xvie siècle, accompagné d'une sorte de cigogne. Ces deux vidrecomes sont en métal et sont plutôt des hanaps. Cette variété de forme fut poussée jusqu'à la bizarrerie. C'est ainsi qu'il y avait des vidrecomes en forme de *botte* (pour le coup de l'*étrier*). D'autres (comme un verre allemand du xviie siècle) portaient dans le globe formant pommeau un dé que l'on agitait pour tirer au hasard le nombre de coups à boire: verres analogues aux gobelets flamands à moulinet.

Les véritables vidrecomes cylindriques, sans autre pied qu'un ourlet, sont nombreux dans nos musées. La figure 36 du Dictionnaire donne le dessin d'un grand vidrecome

qui est au Musée du Louvre, série F, n° 149. Ce vidrecome qui n'a pas moins de 37 centimètres de haut porte la décoration ordinaire, l'aigle impériale allemande avec nombreux écussons. Le n° 141, même série, même musée, porte les armoiries peintes de l'Électeur de Saxe. Ces objets sont le plus souvent en verre verdâtre. De nos jours, la verrerie de Bohême (surtout Lobmeyr) a ressuscité les formes de ces verres d'un effet décoratif.

VIEN (Joseph-Marie). Peintre français (1716-1809), eut une grande influence sur le mouvement qui ramena le goût de l'antiquité grecque et aboutit au style Louis XVI. L'école qu'il ouvrit en 1754 ne pouvait suffire au grand nombre d'élèves avides de s'initier à l'esprit nouveau qui entrait dans l'art. Vien a été ornemaniste; il a laissé des modèles de « Vases composés dans le goût antique ».

VIENNE (Autriche). Manufacture impériale de porcelaine pâte dure fondée en 1720 par Stœbzel, ouvrier de Meissen qui avait réussi à s'échapper. La marque est une sorte d'écusson bleu coupé par quatre traits horizontaux. Formes et décor analogues à ceux du Sèvres au point que, sans la marque, on confondrait.

VIENNE. Lame d'épée fabriquée à Vienne (Dauphiné).

VIERGE. Les représentations de la Vierge ont moins varié que celles du Christ. Elle est figurée le plus souvent assise, tenant le Christ enfant sur les genoux. Elle est ornée du nimbe et parfois encadrée dans la Vesica piscis.

La Vierge endormie est un sujet fréquent dans l'art byzantin. Le moyen âge fit de curieux reliquaires ou même des bijoux en forme de Vierges ouvrantes. Dans l'intérieur se trouvaient sculptés des sujets religieux. On lit dans les inventaires. « Un joyau où est l'Annonciation, et est le ventre de Notre-Dame ouvrant où est dedans la Trinité et sont saint Pierre et saint Paul aux deux côtés ». « Une image d'or de Notre-Dame, qui s'ouvre et ferme, assise en une chaise d'or ». « Une petite image d'or de Notre-Dame, ouvrant par le ventre où est la Trinité dedans. »

VIERGE (Métal). Métal à l'état natif.

VIF. Le vif de la colonne est le fût, — du piédestal, le dé.

VIGIER. *Voir* Court (Jean).

VIGNE. La vigne joue un grand rôle dans la symbolique chrétienne en raison d'une parabole qui se trouve dans l'Évangile de saint Mathieu. « Le royaume des cieux est semblable à un père de famille qui sortit dès le point du jour afin de louer des ouvriers pour travailler à sa vigne. » *Voir* l'article Raisin.

VIGNE-VIERGE. Ornement sculpté gothique. Apparaît au XIIIe siècle.

VIGNETTE. Ornement dessiné ou peint qui servait à orner le haut, de première page des chapitres dans les manuscrits. Ce nom lui vient de ce que autrefois, il consistait en dessin de feuillages de vigne et de pampres. Il est employé au moyen âge et pendant le XVIe siècle dans le sens de dessin de feuillages même en orfèvrerie. « L'ambre était lié sur le cristal à belles vignettes de bon or fin » (Joinville, XIIIe siècle). « Une belle épée de Vienne avecques le fourreau fait à belles vignettes d'orfèvrerie » (Rabelais, XVIe siècle).

VIGNETURES. Bordures agrémentées de rinceaux de feuilles de vigne entourant les pages des manuscrits (moyen âge).

VILLAIN (Jehan). Orfèvre à Dijon, en grande renommée de 1411 à 1431. Orfèvre attitré des ducs de Bourgogne, Jean et Philippe.

VILLALPANDO (Francisco). Architecte, sculpteur, ciseleur et forgeron de Valla-

dolid (Espagne), au XVIe siècle. Fut choisi à la suite d'un concours pour faire la célèbre *Réja* de la grande chapelle de la cathédrale de Tolède. L'ornementation de cette belle pièce de fer forgé (avec dorures et argentures) se compose de rinceaux, de grandes figures de personnages et d'une grande croix. Elle demanda dix ans de travail et porte la date de 1548.

VILLERME (Joseph). Ivoirier de Saint-Claude en Franche-Comté. Cité parmi les bons artistes de la fin du XVIIe siècle et du commencement du XVIIIe. Après avoir travaillé comme sculpteur aux Gobelins à Paris, et avoir mérité les éloges de Lebrun, cet artiste alla s'établir à Rome, où il mourut vers 1720. Villerme avait fini par se consacrer exclusivement à la sculpture des crucifix.

VILLERS (Claude de). Directeur de l'atelier d'orfèvrerie aux Gobelins, sous Louis XIV. Il vint d'Angleterre avec ses deux fils, vers 1665, à l'appel de Colbert. Travailla à la décoration (orfèvrerie religieuse) de plusieurs églises de Paris. L'abbé de Marolles, vantant le talent de Claude et de ses deux fils, les fait les égaux et les dit compatriotes du Parisien Alexis Loir.

VINCENNES. Les frères Dubois qui avaient travaillé à Saint-Cloud, puis à Chantilly, proposèrent au marquis Orry de Fuloy de fonder sous sa direction une manufacture de porcelaine (1740). Le roi abandonna à la nouvelle société le manège du château de Vincennes. Les frères Dubois n'ayant pas réussi, Gravant leur succéda et continua les recherches. En 1745, on obtint des résultats satisfaisants et qui donnèrent l'idée de fonder une société financière pour l'exploitation de la fabrication. Cette société fondée à 21 parts sous la direction de Charles Adam, reçut diverses subventions du roi en 1747, 1748 et 1749. A Charles Adam succéda en 1752 Eloy Brichard, qui fut plus tard sous-fermier des droits sur les matières d'or et d'argent.

L'année suivante, Vincennes reçut le titre de « Manufacture royale des porcelaines de France ». La manufacture étant à l'étroit fut forcée d'émigrer à Sèvres en 1756 et c'est ainsi que Vincennes fut l'origine de la manufacture de porcelaine de Sèvres. Vincennes n'a produit que de la pâte tendre.

Vincennes, parmi ses artistes, cite Duplessis, l'orfèvre qui dessinait des modèles, Gravant qui s'occupe de la fabrication des pâtes, Nellot le chimiste, à qui l'on doit les émaux de la décoration et Mathieu, puis Bachelier qui furent les décorateurs principaux.

C'est surtout à ses fleurs de porcelaine que Vincennes devait sa grande renommée. En 1748 on offre à la reine un vase de porcelaine blanche avec figurines, le tout monté en bronze: dans le vase un bouquet de 480 fleurs de porcelaine. La Dauphine s'adressa à la manufacture pour envoyer à son père un vase pareil. On raconte qu'un jour Louis XV, rendant visite à Mme de Pompadour, trouva la marquise dans une sorte de serre ornée de fleurs innombrables, un parterre émaillé de roses d'un parfum délicat. Le roi en voulut cueillir une et s'aperçut que ces belles fleurs étaient en porcelaine de Vincennes, qui devaient leur odeur à des essences dont on les avait parfumées.

Cette fabrication de fleurs de porcelaine (qui se fait aujourd'hui en pâte dure) est une industrie essentiellement parisienne: le personnel ouvrier est composé principalement de femmes.

Les marques de Vincennes sont le double L (majuscules d'écriture cursive) avec une lettre au centre. Cette lettre est un A en 1753, puis un B, puis un C. En 1756, le D, indique Sèvres qui continue la série pour les marques annuelles.

A mentionner une imitation des faïences de Strasbourg produite en 1767 à Vincennes. En 1786, on a produit également de la porcelaine pâte dure à décor de guirlandes en couleurs pâles. Cette fabrication dirigée par un Hannong marque d'un J et d'un P en monogramme (majuscules d'écriture cursive), surmonté d'une couronne à trois fleurons. Ce monogramme est celui du duc d'Orléans, protecteur de la fabrique; d'où le nom de « porcelaine du duc d'Orléans ».

VINCENNES. Dans la chapelle du château, célèbres verrières par Jean Cousin (XVIe siècle).

VINCI (Girolamo). Mosaïste vénitien du XVIe siècle. Cité pour avoir travaillé à la restauration du pavé de l'atrium de Saint-Marc.

VIOLE. Instrument à cordes et archet que l'on voit figurer dans les sujets peints ou sculptés dès le Xe siècle.

VIOLON. Le violon est représenté avec trois cordes dès le Xe siècle. Il portait le nom de rebec. La viole n'est qu'une de ses modifications.

VIOLLET-LE-DUC (Eugène-Emmanuel). Architecte français (1814-1879). Indépendamment de l'influence qu'il exerça sur la réhabilitation des arts du moyen âge, il est à citer pour son *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, depuis l'époque carlovingienne jusqu'à la Renaissance, ouvrage aussi estimé pour la connaissance approfondie des procédés de fabrication et d'ornementation que pour les documents dessinés dus à l'auteur lui-même. On peut regretter que l'importance excessive donnée aux armures et au costume ait laissé peu de place à la céramique, à la verrerie et à quelques autres branches de l'art décoratif.

VIPÈRE. *Voir* Serpent et Uræus.

VIRETON. Trait d'arbalète, assez court avec pointe de fer conique (moyen âge jusqu'au XVIe siècle).

VIRGILIUS SOLIS. *Voir* Solis.

VIRGINALE. Instrument de musique à clavier. La virginale qui est un diminutif du clavecin était connue dès le XVIe siècle.

VIROLE. Cercle métallique formant bracelet, au bout du manche des couteaux au départ de la lame. On appelle encore virole les anneaux plats maintenant la garniture de la fusée dans les poignées d'épées, etc.

VIS. Le moyen âge n'a guère employé les vis que dans les armures. Pour le reste et même pour fixer les fers sur le bois, il se servait des clous rivés : d'où la nécessité du marouflage. On appelle vis noyée ou arasée la vis à tête plate. Les vis à tête ronde sont dites gouttes de suif.

VISENTINI (Antoine). Ornemaniste italien du XVIIIe siècle, dans le style Rocaille.

VISENTINI (Giovanni). Mosaïste italien du XVIe siècle. Exécuta à Venise, en collaboration avec les trois Bianchini, la grande mosaïque de l'Arbre généalogique de la Vierge, travail pour lequel il ne fallut pas moins de dix années.

VISHER (Pierre). Orfèvre allemand de Nuremberg au XVIe siècle. C'est à lui qu'on attribue l'introduction du style italien dans l'art du métal, qui jusque-là en Allemagne avait résisté à l'esprit nouveau. C'est à la suite d'un voyage en Italie et d'un séjour à Rome qu'il rapporta à Nuremberg le style qui déjà dominait dans les arts décoratifs de toute l'Europe A Pierre Visher est attribuée la plaque tombale dont la figure 405 du Dictionnaire donne le dessin. On écrit aussi Vischer.

VISIÈRE. Partie du casque placée devant les yeux. La visière fixe était en forme

de treillis. Le plus souvent elle est articulée, mobile et susceptible de se relever. On l'a donne à tort le nom de ventaille.

VISIGOTHIQUE (Art). *Voir* Wisigothique.

VISTOSI. L'un des maîtres verriers de Murano auxquels Henri III, dans son voyage à Venise en 1573, décerna la noblesse. Vistosi figure dans le livre d'or qui existe encore à la Chancellerie de Murano.

VITAL (Saint). *Voir* Ravenne.

VITALE. Mosaïste romain du commencement du XVIIe siècle. Un des artistes qui exécutèrent la décoration en mosaïque du la coupole de Saint-Pierre.

VITRAGE. Se dit parfois dans le sens de l'ensemble des vitres qui garnissent une baie ou dans le sens de verrière. On appelle vitrage un store intérieur en guipure; dentelle; soie, etc.

VITRAIL. Décoration transparente d'une baie par des plaques de verre juxtaposées et réunies par des filaments de plomb. Bien que le mot verrière soit synonyme, il semble qu'on l'emploie plus volontiers pour désigner des vitraux de grandes dimensions à décoration purement géométrique on à combinaisons simples et répétées. C'est ainsi qu'un vitrail forme un tout à composition séparée : si à côté d'un vitrail, j'en juxtapose un autre semblable, cela fera deux vitraux, tandis que, si à une verrière je juxtapose une verrière semblable, ce sera une verrière plus grande.

FIG. 529. — PIERRE VISCHER (STATUETTE DE LA COLLECTION SPITZER)

Les parties et les éléments du vitrail sont, outre les meneaux de pierre qui font partie de la construction même, mais forment cependant des séparations dans le vitrail (notamment dans les vitraux des roses) : l'armature proprement dite qui comprend les baguettes de fer verticales ou horizontales dont les bouts sont fixés à la maçonnerie. On donne le nom de barlotières à des tringles rondes qui soutiennent, de loin en loin, les plaques de verre dont les plombs (verges ou vergettes) y sont maintenus par les nilles. Les plombs, qui autrefois étaient faits en creusant au rabot les deux faces d'une baguette de plomb d'un demi-centimètre environ, se composent de trois parties : l'âme du plomb entre les deux fonds des rainures, et les ailes qui, se rabattant sur les deux côtés du bord de la plaque, maintiennent cette dernière.

Dans les vitraux, on distingue le vitrail proprement dit, la verrière (*Voir* plus haut), la grisaille (monochrome avec quelques rehauts). Parmi les verrières, on donne le nom de cives à celles qui sont composées de petits disques avec renflement central

(leur nom vulgaire est de vitrail cul-de-bouteille). On appelle vitraux légendaires ceux qui représentent en plusieurs épisodes distincts, espacés sur un même vitrail, la vie d'un saint. Les vitraux héraldiques sont les vitraux à écussons ou armoiries.

L'effet décoratif vient du dessin proprement dit, du dessin des plombs et de l'armature, des colorations.

C'est vers le IVe siècle qu'on rencontre dans les écrivains grecs et latins mention de vitrages colorés. Saint Jean Chrysostome en parle. Bon nombre de monuments byzantins étaient éclairés cependant par de simples découpures d'ajours formant comme un réseau à fortes mailles de pierre sur les baies. Les vitraux furent d'abord un luxe coûteux et peu répandu. Le poète Prudence (au IVe siècle), décrivant les splendeurs de la basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs (Rome), n'oublie pas « les fenêtres plein cintre où se développent les vitraux aux diverses couleurs, vitraux semblables aux prairies émaillées de fleurs par le printemps ». Paul le Silentiaire parle des vitraux de Sainte-Sophie de Constantinople. Ces décorations devaient être belles et riches, car elles excitaient l'enthousiasme des poètes et leur inspiraient de poétiques comparaisons. Les auteurs ne manquent pas d'admirer le bel effet de ces colorations qui rayonnent dans l'église, égayent l'ombre mystérieuse du sanctuaire, surtout lorsque le soleil les frappe de ses rayons directs. Presque tous les auteurs qui font mention des vitraux colorés au début du moyen âge vantent leur effet splendide à l'aube, quand le soleil levant darde ses rayons presque horizontaux et jette dans l'église sa lumière métamorphosée en éclats de joyaux de couleur. Dès cette époque, il y avait des vitraux à Saint-Julien de Brioude (VIe siècle), à l'ancienne Notre-Dame de Paris (non pas l'actuelle, mais celle qu'avait construite Childebert au VIe siècle), à Saint-Martin de Tours, à la basilique de la Vierge de Bordeaux. On cite les évêques Wilfrid et Benoît Bishop ou Biscop (en Angleterre), saint Rambert et saint Anchaire (en Danemark et en Suède), pour avoir contribué à répandre l'usage des vitrages polychromes dans ces pays.

Ces vitraux n'étaient probablement que des mosaïques, c'est-à-dire des juxtapositions d'éléments géométriques de plaques de verre diversement colorées. Le premier *vitrail à sujet* dont parlent les auteurs du moyen âge, est celui qui existait au monastère de Saint-Bénigne de Dijon. Ce vitrail représentait le martyre de sainte Paschasie. L'historien du monastère en question date du XIe siècle et, en parlant de ce vitrail, il le dit très ancien : il est donc probable que cette première œuvre mentionnée de peintre verrier était de beaucoup antérieure au XIe et il est impossible d'admettre qu'elle fut une pièce isolée. Donc les vitraux à sujets sont antérieurs et de beaucoup au XIe siècle. D'ailleurs, le moine Théophile, dans sa *Diversarum artium schedula*, en parlant de la peinture sur verre, à laquelle il consacre trente-deux chapitres, ne donne pas cet art comme un art récent; lorsqu'il parle d'innovations ou d'inventions nouvelles, il ne manque pas d'en faire mention. Il ne l'aurait pas omis pour les vitraux. Théophile vivait tout au plus au XIIe siècle et nombre de critiques lui attribuent une date bien antérieure qui ne ferait que reculer encore dans le passé la date de l'apparition des vitraux à sujets

Les détails qu'il donne sur les procédés des peintres-verriers témoignent de l'habileté et des ressources de ces derniers. Il parle déjà de peinture sur verre incolore, d'emploi de hachures à trois tons; certains voient dans les hachures une nouveauté du Xe siècle. La fragilité de ces œuvres de verre suffit à expliquer qu'aucune pièce antérieure au XIIe siècle ne soit venue corroborer l'affirmation des documents écrits.

Les édifices plus vieux que le XIIe siècle sont assez rares pour qu'il soit compréhensible que des choses fragiles n'aient pu résister au temps quand les monuments de pierre ont été anéantis par lui.

Il n'en est plus de même au XIIe siècle, et les restes de l'art des peintres-verriers de cette époque existent encore. Chartres (église de Saint-Père) et Saint-Denis (cathédrale) notamment possèdent de splendides verrières de cette époque. C'est le temps du style simple, sobre et grand. Pas de lutte insensée et fourvoyée avec la nature réelle; pas de recherche d'une imitation réaliste, qui, si elle n'était pas impossible, serait la mort de l'art du vitrail. Dans les vitraux de Saint-Denis il y a des chevaux verts! Ce vitrail de la chapelle de la Vierge, exécuté par ordre de Suger, est encadré dans une baie gothique. L'armature se compose de trois barres transversales qui divisent la partie rectangulaire du bas et sont traversées en leurs milieux par une barre verticale qui, arrivée au centre de la partie en ogive, se divise en deux obliques formant flèches sur les arcs de l'ogive. La partie ogivale du haut est occupée par trois médaillons circulaires à rosaces, dont deux (ceux du bas) sont pareils. Dans les six panneaux formés par les barres sont six médaillons circulaires à sujets à personnages. Chacun de ces médaillons est encadré d'une bordure à fleurettes étoilées, sauf les deux du bas. Les deux du haut ont pour satellites quatre petits médaillons à bustes ailés. Le tout sur un fond à treillis losangé. On remarque, jeté en travers au bas du médaillon de gauche en haut (médaillon de l'Annonciation) l'abbé Suger prosterné, une crosse entre les bras. Un cartel donne son nom : SVGERIVS ABAS, Suger abbé.

Les caractères des vitraux du XIIe siècle sont : l'emploi d'un verre peu limpide à base de soude (ce verre qui a peu de transparence et qui est rempli de bulles, est employé par morceaux de petites dimensions et d'une forte épaisseur; c'est un verre coloré dans la pâte, un verre teint et non peint : parmi les colorations, le bleu domine); l'effet produit par ces colorations puissantes, qui arrêtent la lumière, s'en pénètrent pour ainsi dire. La couleur prend un ton chaud, profond, gras. La mauvaise qualité du verre employé, ses inégalités, contribuent à l'effet. La peinture ne consiste qu'à appliquer, sur ces verres teints dans la pâte même et non superficiellement, des traits bruns ou bistres qui, tout en atténuant la coloration dans les parties ombrées, servent à faire valoir et à renforcer par contraste le ton des parties sans ombres. Ces traits sont larges, durs, droits, sans recherche de modelé. L'armature est un des moyens d'effet par les ombres linéaires absolument noires qu'elle profile sur le vitrail. Au XIIe siècle, elle forme des compartiments petits, circulaires ou ovales ou lobés. Ces médaillons sont disposés symétriquement sur un fond uniforme et général, réticulé ou quadrillé : ce quadrillé est composé d'un ensemble de lignes parallèles le plus souvent rouges, se coupant à angle droit avec un ensemble d'autres parallèles de même couleur, le tout sur un fond d'un bleu nourri. Les médaillons réservés sur ce champ sont ornés de sujets à petites figures de personnages groupés en épisode.

Le XIIIe siècle voit se continuer les mêmes traditions dans l'art des vitraux. Ce sont toujours les petits médaillons disposés et superposés, sur un fond réticulé bleu treillissé de rouge. Les sujets religieux qui ornent ces médaillons sont parfois remplacés par des sujets profanes empruntés à la légende dorée ou à la représentation des métiers. C'est ainsi que, dans les vitraux de la cathédrale de Chartres, vitraux qui sont du XIIIe siècle, sont représentés vingt-huit métiers, documents naïfs et intéressants sur

l'industrie de cette époque. Sur les fonds treillissés et dans les médaillons lobés qui continuent les traditions du siècle précédent, on voit, à l'œuvre, les vignerons, les chasseurs, les vanniers, les drapiers, le maréchal ferrant, les charpentiers, les sculpteurs La présence de ces sujets profanes est expliquée par ce fait que les corporations contribuèrent de leurs deniers à la construction de l'édifice et figurent ici comme donateurs collectifs. Cette décoration de la cathédrale de Chartres comprend 146 fenêtres et 1,359 sujets. Du même siècle sont les merveilleux vitraux de la Sainte-Chapelle, à Paris. Ils consistent en médaillons superposés à personnages. Les sujets sont empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament et à la translation de la Sainte Couronne (Louis IX avait en effet construit la Sainte-Chapelle pour y déposer les reliques qu'il avait reçues de l'empereur de Constantinople). Dans certains médaillons sont figurés les chevaliers croisés; Louis IX armé, à cheval, occupe un compartiment rond accoté de médaillons plus petits fleurdelisés. La rose du transsept méridional de Notre-Dame de Paris est ornée d'un beau vitrail du XIIIe siècle qui comprend 85 médaillons à sujets. Ces vitraux du XIIIe siècle comme ceux du siècle précédent sont des vitraux légendaires, c'est à-dire consacrés au développement d'une même légende en plusieurs sujets. Ces légendes se rapportent le plus souvent à la fondation même de l'église ou à l'histoire de son patron. Cependant ces petits médaillons sont parfois remplacés (surtout aux baies de la nef) par de grands personnages isolés sur fond de mosaïque.

La décoration garde les procédés du siècle précédent. Les armatures contribuent à l'effet. Les ombres sont indiquées par des hachures bistrées ou rousses : vers la fin du XIIIe siècle apparaissent les teintes plates. Les carnations sont en verre teinté violacé. Dans les fonds mosaïqués, réticulés, les compartiments rectangulaires ou losangés sont ornés de fleurons ou de trèfles. Les bordures des vitraux sont fleuries de palmettes ou de feuilles en crochets. Outre les vitraux que nous avons indiqués, on peut voir au Musée de Cluny plusieurs médaillons provenant de la Sainte-Chapelle et catalogués sous les nos 1880 à 1896. Les cathédrales de Rouen, de Bourges, de Tours, d'Angers, de Reims, de Clermont-Ferrand, Sainte-Radegonde de Poitiers possèdent des vitraux célèbres de cette époque. Les vitraux de la cathédrale de Strasbourg ont eu particulièrement à souffrir du bombardement allemand qui, en 1870, a mis le feu à la cathédrale et à la bibliothèque.

Entre le XIIIe et le XIVe siècle la démarcation est plus tranchée qu'entre le XIIe et le XIIe. La peinture en apprêt (application d'émail sur le verre) tout en apportant plus de science dans les vitraux, leur ôte leur simplicité naïve, leur ampleur et leur mystère religieux. On se rapproche du tableau. On met plus de recherche dans les effets en imitant de plus près la nature et la réalité. Les peintres-verriers sont plus peintres que décorateurs. Le vitrail se taille une autonomie dans le monument. Auparavant l'architecte prévoyait tout, dessinait, combinait l'effet de la décoration de la baie avec la baie elle-même, sa situation, son rôle dans l'ensemble. Le peintre-verrier s'est émancipé. Il abuse un peu des modelés, des reflets indiqués par des rehauts. On sent qu'il serait heureux de se débarrasser de ces plombs qui cernent son dessin; il les emploie le moins qu'il est possible. Les petits compartiments en médaillons circulaires ou lobés de l'époque précédente ont définitivement disparu. Les morceaux de verre sont plus grands : le vitrail est plus clair. Tout contribue à cette clarté. Les grisailles rehaussées de touches toujours claires remplacent les vitraux polychromes. La

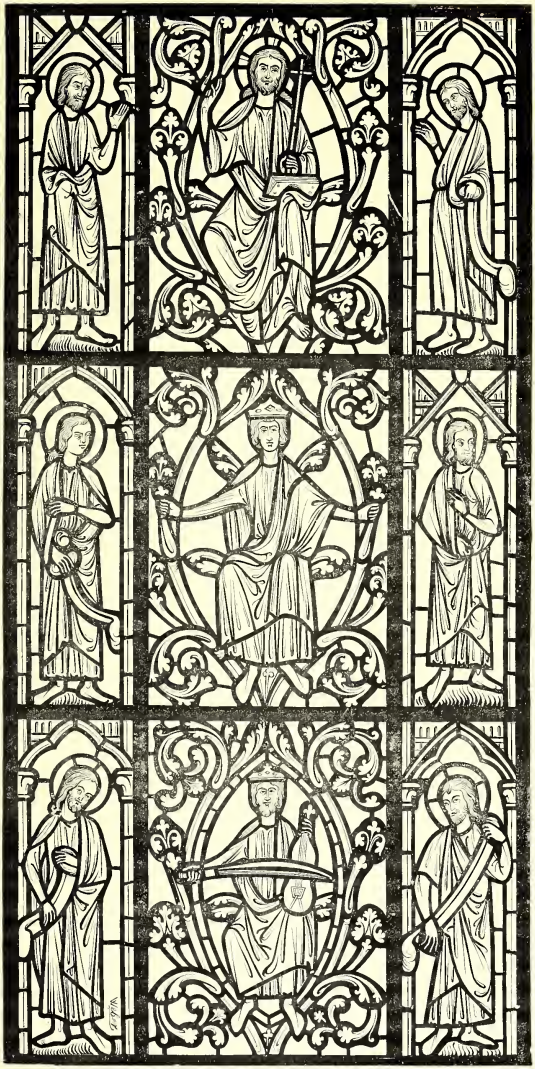


FIG. 530. — VITRAIL DE LA SAINTE-CHAPELLE

composition elle-même est comme plus aérée. Aux nombreux petits médaillons lobés de l'époque précédente ont succédé les hautes figures de saints personnages debout sur une sorte de console à motif architectural et abrités sous un dais à pinacle, dais important, soigné, compliqué qui occupe presque la moitié du vitrail. Les anciens fonds rouges ou bleus réticulés de baguettes ont disparu pour faire place à des fonds encore rouges et bleus, mais qui semblent des draperies de brocart tendues derrière les personnages. Les carnations où intervient le modelé savant ne sont plus comme autrefois fournies par du verre violacé teint dans la masse, mais par des tons rouges appliqués en apprêt sur du verre

blanc. Une nouvelle couleur apparaît. Le jaune d'argent, qui fournit de belles colorations brillantes d'un jaune vif donne de nombreux rehauts dans les grisailles. Dans les bordures éclatantes, on remarque la présence de nombreux fleurons bleus ou rouges. Le XIVe siècle est l'époque de l'introduction de la véritable peinture en apprêt, véritable émaillerie, application superficielle de couleurs vitrifiables au feu qui modifient la couleur du verre teint dans la masse ou donnent une couleur au verre incolore.

Mais l'art du peintre n'a pas progressé seul. Les verriers fournissent, dès le début du XIVe siècle, des verres à deux couches, l'une colorée, l'autre sans couleur. Par usure à l'émeri, on mettait à nu la couche incolore aux endroits voulus et par une application de poudre colorée vitrifiable mise dans cette partie dénudée, on obtenait (après passage au feu) deux ou plusieurs couleurs sur un même morceau de verre en évitant ainsi l'usage des plombs auparavant nécessaire.

On peut voir au Musée de Cluny sous les numéros 1897 à 1901 des vitraux du XIVe siècle. Ils proviennent de l'église de Betton et représentent les donateurs, seigneurs de Saint-Gilles, à genoux et en prière. Chartres et Limoges ont des œuvres de peintres-verriers de cette époque à laquelle remontent les vitraux des Apôtres, à la chapelle de Strasbourg. Outre Jean de Kircheim, peintre-verrier, auteur de ces derniers, on peut citer Clément de Chartres, Jehan Demery, Jacquemin, Canonce.

Le XVe siècle continue les tendances du XIVe. Le vitrail est de plus en plus un tableau. L'usage multiplié des verres à deux couches sert à raréfier et à espacer les plombs des armatures. Les personnages sont figurés debout sous des dais en pinacles, dais qui occupent la plus grande partie de la baie. Ils sont si élevés que le peintre-verrier en agrémente la nudité géométrique par des écussons, des armoiries, des médaillons qu'il place dans le haut entre les découpures, sous la pointe de l'ogive. Ces dais qui ont les formes du style flamboyant se compliquent de saillies rendues par le modelé. Ils sont en grisailles rehaussées du jaune vif mentionné déjà au XIVe siècle. Les crochets de feuillages, les bouquets et les chapiteaux sont peints de ce jaune. Dans les fonds, qui présentent parfois des échappées de perspectives, on voit le plus souvent les draperies à dessin de brocarts que nous avons indiquées au siècle précédent. A mentionner la rareté des bordures. L'armature qui autrefois contribuait à l'effet décoratif est réduite à des meneaux croisant leurs ombres noires. On a dit que le XVe siècle était l'apparition du style historique en ce que les personnages contemporains figurent souvent sur les vitraux de l'époque. Les grisailles sont de plus en plus nombreuses. Parmi les œuvres de ce siècle, on peut citer les vitraux de la cathédrale d'Évreux (où sont représentés les pairs du sacre de Louis XI), de la cathédrale de Bourges, de Saint-Gervais, de Saint-Séverin. Le Musée de Cluny, sous le numéro 1914 possède un joli médaillon représentant la Vierge, grisaille à rehauts de jaune vif. Les noms des peintres-verriers sont nombreux. Parmi eux, Guillaume et Jean Barbe qui travaillèrent à Rouen, Guillaume de Graville, Arnould de la Pointe, Robin Damaigne, Henri Mellein, Arnaud Desmoles. En Allemagne, Albert Dürer et Jacques Lallemand. C'est à ce dernier qu'une légende attribue l'invention miraculeuse du jaune dont nous avons parlé. Cependant ce jaune se rencontre dans les vitraux du siècle précédent.

Au XVIe siècle, il faut distinguer les vitraux religieux et les vitraux privés. Les caractères de la peinture sur verre religieuse restent les mêmes qu'au XVe siècle. Cependant aux éléments architecturaux gothiques qui intervenaient dans la décoration pour encadrer les scènes et les personnages ont succédé les éléments architecturaux antiques.

L'arc cintré a remplacé l'ogive. Dans les fonds, derrière les personnages, se voient des perspectives avec édifices, arbres, paysages, ciels. Non seulement l'armature ne contribue plus à l'effet décoratif, elle ne suit plus les contours du dessin : la coupure des plaques de verre ne suit plus les lignes qui séparent les couleurs. Les plombs, au contraire *contrarient* le dessin, divisant les parties de même couleur et ne divisant pas les parties différemment colorées. A la vérité du dessin se joint la vérité dans les colorations. Les costumes sont riches de broderies et de pierreries. Les carnations sont modelées au pointillé. Les polychromies chaudes et profondes du XIIIe siècle ont disparu. L'imprimerie multiplie les livres. Pour laisser la clarté nécessaire à la lecture dans les églises, les grisailles, les tonalités claires sont préférées. L'art est dans une mauvaise voie depuis trois siècles en raison de la trop grande habileté des procédés, habileté qui a tué la naïveté. Les peintres-verriers célèbres sont très nombreux, et, parmi eux, les artistes français tiennent le premier rang. C'est Jean Cousin de Sens à qui on attribue la *Réception de la reine de Saba* (Saint-Gervais), des vitraux à Saint-Étienne du Mont, à la chapelle de Vincennes et à Sens. C'est Jean Liquet qui travaille à Bourges, Anquetil, les Besoche, Mayet Évrard (tous à Rouen), les Henriot (Châlons), Germain Michel (Auxerre), Héron (Saint-Merry de Paris). Desaugives qui a collaboré avec Cousin, Robert Pinaigrier (Chartres, Saint-Germain de Paris), Jean Demole (dont le nom signe les vitraux de la cathédrale d'Auch). Deux Marseillais, Claude et frère Guillaume, appelés en Italie, travaillent à décorer le Vatican et fondent au delà des monts une école de peintres-verriers. Angrand ou Enguerrand le Prince (cathédrale de Beauvais) et son gendre Le Pot se font un nom. Le grand céramiste Bernard Palissy dirige l'exécution des verrières du château d'Écouen. On peut voir au Musée de Cluny (n° 1977) et au Louvre, salle des Palissy (série F, nos 194-197) des vitraux attribués à

FIG. 531. — VITRAIL SUISSE (XVIe SIÈCLE), MUSÉE DU LOUVRE

Palissy. Au premier de ces musées est, sous le numéro 197, un curieux vitrail du XVIe siècle qui garde un peu de l'esprit gothique. Ce vitrail consacré à la légende de Saint-Lié fut un don de la corporation des tisserands, comme l'indique l'inscription suivante : « En l'an mil Ve vingt-cinq, au mois de mars, par aumône, les marchands tisserans de Provins ont fait faire cette verrière. Priez Dieu et Monsieur Saint Lié qu'en paradis ils soient liés (joyeux, en *liesse*). »

Les vitraux privés sont surtout allemands et suisses au XVIe siècle. Les verrières colorées durent être en usage, dans les palais, à une date fort éloignée : car on peut voir de ces vitres colorées représentées dans la broderie de Bayeux qui date du XIe siècle. La Réforme, qui fit abandonner le luxe dans les édifices religieux, lança les peintres-verriers dans la décoration domestique. Dès le XVe siècle, Ulm, Nuremberg, Fribourg en Brisgau, avaient leurs maîtres verriers-décorateurs. Les pays protestants suivent tous ce mouvement. L'Angleterre produit de curieuses vitres peintes dont nous donnons un dessin d'après un vitrail privé, de 1500. Mais les plus originaux sont, sans contredit, les vitraux suisses. Ces vitraux, de petites dimensions, sont le plus souvent héraldiques. Ce sont 1° des armoiries de famille, avec inscriptions, noms et date. Ces écussons sont accompagnés de personnages qui leur servent de « tenants » : ce sont, selon la position du possesseur, des saints, des saintes, des évêques, etc. Des sujets à personnages (souvent en grisaille) forment fond sur les côtés des écussons ou frise au-dessus. 2° Les vitraux à armoiries d'États ou de villes ont le plus souvent, à côté de l'écusson, des hallebardiers debout, armés. Le personnage ne fait parfois qu'un avec les armoiries en ce sens qu'elles figurent sur un étendard qu'il tient en main. Ces vitraux à « porte-étendard » sont parfois de belle tonalité et toujours d'une curieuse et originale composition. Les sujets sont parfois populaires : c'est une femme offrant à boire à un soldat (Louvre, série F, nos 222 et 224) ou à un cavalier (Louvre, série F, no 230). Ce dernier vitrail est du XVIe siècle. Du XVIe siècle est le vitrail de Cluny (no 2053) représentant une boutique de verrier. Cette tradition d'imagerie héraldique ou populaire se continua en Suisse pendant le XVIe siècle, comme nous venons de le voir. Parmi les peintres-verriers qui s'y sont fait un nom, il faut citer Christophe Maurer et les Stimmer. Le Musée du Louvre possède, sous le numéro 231 (série F), un curieux vitrail du XVIe siècle où sont représentés dix-sept écussons avec les armes (?) de la corporation des cordonniers de Strasbourg. Dans les inscriptions, on lit la mention de la donation : « A la gloire éternelle et à la mémoire de M. Harlin le très sage, qui est l'ornement du gouvernement perpétuel de la ville de Strasbourg » parce que « les bienfaits dont il a comblé la corporation doivent être connus aussi de la postérité ». Ce curieux vitrail est catalogué parmi les produits de la Suisse allemande. Cependant, au XVIe siècle, l'Alsace avait de bons peintres-verriers parmi lesquels on cite les Linck comme gardiens des belles et anciennes traditions.

Le XVIe siècle en France produisit aussi de curieux petits vitraux privés. Le numéro 2038 du Musée de Cluny en est un bel exemple : c'est un panneau carré sur 18 centimètres. Il représente quatre jeunes dames et un cavalier Louis XIII en train de faire des crêpes. Dans les édifices religieux, à cette époque, on abandonne de plus en plus les verrières colorées. On peut dire que l'art des peintres-verriers dit son dernier mot en France avec Jacques Pinaigrier descendant de Robert Pinaigrier. C'est à lui que l'on doit certains vitraux de Saint-Étienne-du-Mont au début du XVIIe siècle. L'étranger est plus heureux et l'Angleterre au XVIIIe siècle aura des artistes renommés.

En France, le vitrail n'est plus à cette époque qu'un grand verre blanc à bordure.

Le XIXe siècle a vu la réhabilitation, réhabilitation à laquelle ont aidé les travaux des Brongniart, des Vatinelle, des Mortelèque, des Dhil, des Didron. En 1826, Sèvres, où un atelier de peinture sur verre avait été établi, vit les essais de Robert qui peignit sur verre (d'après un dessin de Fragonard) : *François Ier chez le Titien*. Il y eut des résistances. Boutard, dans son Dictionnaire, en 1838, voit dans l'art des vitraux « un genre particulier de peinture, lequel, bien que barbare, occupe une place assez importante pour qu'on en parle ». Il va jusqu'à dire : « Les peintres habiles ont depuis longtemps renoncé à la peinture sur verre ; ce n'est plus aujourd'hui qu'un sujet d'observations et d'expériences pour les chimistes, ou, pour le public, l'objet d'un luxe frivole livré à l'industrie d'artistes secondaires. » Les essais tentés au début du siècle eurent malheureusement une tendance à renouer la tradition en la prenant au moment où elle était déjà dévoyée. Voir dans le vitrail une « peinture sur verre », « un tableau sur verre », c'est faire fausse route.

Les vitraux exposés en 1878 le furent avec une installation déplorable et meurtrière.

On peut dire cependant que la grande majorité des pièces exposées témoignait de l'habileté des procédés nuisant à la largeur des effets. Il faut avouer que le vitrail est une « œuvre de foi » ; le vitrail est essentiellement religieux. Pourra-t-on l'adapter aux conditions de la construction moderne, l'harmoniser avec le décor des intérieurs, l'exiguïté des baies qui laissent déjà si peu de jour, la proximité des maisons faisant face et rognant encore la lumière? Autant de problèmes, autant de difficultés pour les courageux lutteurs. Cependant la mode semble favoriser un art longtemps oublié. Mais la mode est une dangereuse sirène. L'art véritable l'élèvera-t-il jusqu'à lui? descendra-t-il jusqu'à elle? Vitrail à médaillons, vitrail en mosaïque, verrière en cives, vitrail de style anglo-saxon, choses à leurs places dans un château, dans une église, mais dans un appartement!

FIG. 532. — VITRAIL DU XVIe SIÈCLE (ANGLAIS)

VITRE. Avant d'employer la vitre proprement dite, c'est-à-dire la plaque de verre fixée dans un châssis fixe ou mobile, on s'est contenté de fermer les baies avec des treillis de bois qui laissaient passer l'air et la lumière. Parfois c'était un simple volet. Dans certaines fenêtres des églises de l'époque romane, on retrouve ce mode d'éclairage par

des ajours en réseau géométrique pratiqués dans la surface de pierre ou de bois qui fermait cette baie.

Les Latins employaient diverses substances comme la corne et une pierre transparente appelée pierre spéculaire. Cette substance analogue au talc, si ce n'est le talc lui-même, était coupée en feuilles minces. Malgré cela, et bien que l'opinion contraire ait eu longtemps cours, il est aujourd'hui établi que les anciens ont connu les véritables vitres : on en a retrouvé à Pompéi qui étaient encore dans leurs châssis ; il est probable cependant que cet usage ne remonte pas au delà du premier siècle de notre ère. Un passage de Sénèque (épître 90) mentionne comme récent l'emploi des substances spéculaires c'est-à-dire transparentes, mais sans indiquer qu'il s'agisse précisément du verre. L'épaisseur des vitres retrouvées est considérable, environ deux centimètres.

Les premiers siècles de l'ère chrétienne fournissent de nombreux documents écrits qui mentionnent les vitres sous le nom de verrières. Comme ce dernier mot désignait aussi les vitraux, il est difficile de préciser ; cependant, quand on voit les plus riches personnages employer jusque vers le XVe siècle des vitres de papier ou d'autres matières, on peut supposer que les carreaux de verre furent longtemps un grand luxe. On donnait le nom de verrières à des châssis garnis de papier, de canevas ou de toile cirée.

On lit dans les inventaires : « Pour du canevas pour les petites fenêtres de Wesminster (1291)... Pour faire châssis à fenestrage de toile cirée à défaut de verrerie (1413)... Pour faire châssis de verrière de papier (1467). » Enfin Palsgrave, dans son *Éclaircissement sur la langue française* publié en 1530, donne la définition suivante : « Fenestral, châssis de toile ou de papier. » Il paraît cependant prouvé que, vers le VIIe siècle, la France était assez renommée pour sa fabrication de vitres pour que les étrangers aient fait appel à nos artisans.

A la fin du XVIe siècle, en 1567, les vitres étaient des choses assez précieuses pour que l'intendant du duc de Northumberland recommandât de démonter les vitres du château par peur du vent lorsque le duc serait absent, pour les remettre en place seulement à son arrivée.

Nous ne pouvons que renvoyer à l'histoire de la verrerie. Notons l'importance des verreries de Bourgogne et surtout de Normandie au XVIe siècle pour les vitres. C'étaient des plaques de verre avec une grosse boudine au centre. L'invention des glaces coulées au XVIIe siècle permit d'avoir des vitres plus parfaites en même temps que le verre devenait plus blanc.

VITRINE. Meuble, armoire ou cabinet, où les panneaux de bois sont remplacés par des glaces, de façon à laisser voir les bibelots et objets de curiosité que ce meuble renferme. D'où le nom de ces objets dits « objets de vitrine ». Il y a également des vitrines plates, sortes de tables.

VITTORIO. L'un des deux fils de Ghiberti. Orfèvre florentin du XVe siècle, cité notamment pour avoir terminé le chambranle de la porte principale du Baptistère de Saint-Jean.

VIVA. Orfèvre siennois du XIVe siècle, membre du syndicat de la corporation en 1361. Le nom de Viva est inscrit, à côté de celui de Ugolino, sur le tabernacle de Saint-Juvénal, qui appartient aujourd'hui à la cathédrale d'Orvieto. Jules Labarte signale ce reliquaire comme un beau morceau d'orfèvrerie et il place Viva au premier rang des orfèvres-émailleurs de son temps.

VOIE (Claire-). Ornementation d'une surface par évidements et découpures. Balustrade à claire-voie, etc... Dans l'art des vitraux, on dit d'une figure ou d'un sujet qu'ils sont en claire-voie quand ils se détachent sur un fond monochrome sans détails, ni ornements.

VOILÉ. Se dit de l'émail ou de la glaçure qui, au feu, s'est terni.

VOITURE. Les anciens attribuaient l'invention des voitures ou du moins des chars à diverses divinités, Bacchus, Cérès et même Minerve. Pline dit que c'est aux Phrygiens qu'on la doit. La voiture que nous trouvons mentionnée à l'époque homérique est un char; Homère est très explicite à ce sujet. Au chant V de l'*Iliade*, le poète nous représente la déesse Junon harnachant elle-même ses coursiers aux brides d'or « pendant qu'Hébé adapte aux deux extrémités de l'essieu de fer les roues à huit rayons d'airain ». Les roues ne sont donc pas pleines comme dans les chariots du commencement du moyen âge. « La déesse ajuste au bout du timon le joug d'or et les attaches d'or ». L'imagination poétique s'exerce ici évidemment dans les matières qu'il fait des plus riches, parce qu'il s'agit d'une divinité; mais son témoignage est une autorité pour ce qui concerne la forme du char. Au chant XXIV est un passage plus explicite encore. Le poète y parle d'un chariot léger, traîné par des mules. Ce char est « beau, nouvellement fabriqué ». Le joug s'ajuste par une cheville à l'extrémité trouée du timon. Il y est assujetti par des courroies qui font le tour du timon. Le joug, partie transversale solide, est en buis et porte à ses extrémités des anneaux destinés soit à attacher le cheval, soit à laisser passer les guides.

Chez les Grecs et les Romains, les voitures et les chars étaient de formes variées Nous ne parlerons pas des litières et des carrucæ dont nous parlons ailleurs. (*Voir* Carrosse, Chaise a Porteurs.) Il y avait des voitures à deux et à quatre roues. Le citium était en osier, un « panier » à deux et à quatre roues, attelé le plus souvent de trois mules. Le petorritum était une voiture découverte à quatre roues. Certaines magistratures étaient dites curules (de *currus*, char), parce que les magistrats qui les remplissaient avaient le privilège de s'asseoir sur des sièges d'une forme spéciale, sièges qui étaient susceptibles de se fixer sur un char pour les cortèges, triomphes, etc... Le pileatum était une voiture à quatre roues, couverte par un baldaquin en forme d'impériale. La caisse était peinte de diverses couleurs. Pierres précieuses, incrustations, figuraient dans l'ornementation. Le nombre des chevaux ou des mules de l'attelage était variable également. Pline parle d'un char traîné par six chevaux de front. Le char sur lequel Néron parut aux jeux Olympiques était attelé de dix chevaux; on sait que cet empereur était très fier de son talent de cocher.

Au moyen âge, les voyages étaient plus fréquents qu'on ne l'imagine. Dans leurs expéditions ou dans leurs excursions, les seigneurs se faisaient accompagner de nombreux chariots où, dans des coffres et des bahuts, étaient enfermées leurs richesses en tissus, en vaisselle, etc. Le seigneur lui-même n'était pas toujours à cheval, mais voyageait en litière ou en voiture. Bien qu'on trouve dans les chroniqueurs du moyen âge, mention de « chars branlants », c'est-à-dire probablement « chars suspendus », les représentations de voitures qu'on trouve sculptées ou dessinées dans les œuvres de l'époque figurent des voitures sans ressorts, dont la caisse est directement posée sur les brancards et les essieux. Parfois même — comme cela s'était vu chez les Romains — la caisse de la voiture porte sur des brancards avant et arrière, sans roues. Deux chevaux l'un devant et l'autre derrière la caisse supportaient tout le poids. Il n'est pas rare

de rencontrer des dessins de voitures en forme de coffres allongés dont le dessus est cintré et maintenu par une armature de bois courbé en demi-cercle. Dans ces voitures, on montait par derrière. Sur les côtés étaient pratiquées des sortes de lucarnes que l'on fermait à volonté en rabattant une tenture de tissu que, dans le cas contraire, l'on relevait en l'enroulant. Les voitures découvertes à cette époque sont parfois de rudimentaires boîtes rectangulaires à parois peu élevées, sans dessus ni capotes. Ces voitures, souvent sans roues, étaient portées par une double paire de brancards (avant et arrière) attachés au harnais des chevaux. Sur un curieux bas-relief du Musée d'Avignon est sculptée une voiture à deux chevaux et quatre roues. Le cocher est en haut, en avant de la caisse, comme les cochers actuels. Dans l'intérieur à lucarnes rectangulaires sont figurés deux voyageurs. Sur le dessus de la caisse, en plein air, sont deux voyageurs assis, tournés dans le sens de la marche. On voit que l'impériale n'est pas chose bien récente. *Voir* CARROSSE.

VOLET. Panneau plein, mobile, jouant sur gonds ou charnières. Les tableaux à volets sont dits diptyques (deux volets) ou triptyques (trois volets). Il y a des diptyques et triptyques (*Voir* ces mots) peints, sculptés, dorés, en toutes matières, ivoire, bois, etc.

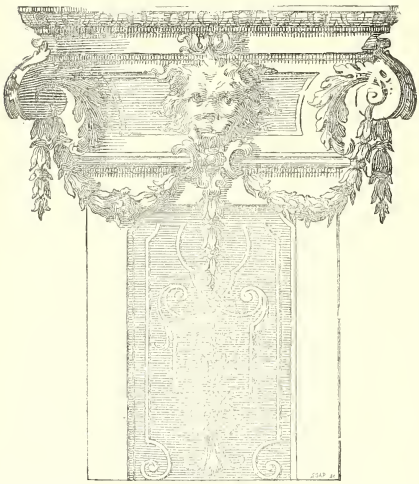


FIG. 533.
VOLUTES DANS UN CHAPITEAU LOUIS XIV, PAR BÉRAIN

VOLUTE. Motif d'ornement en forme d'enroulement. Il y a des volutes dans les chapiteaux des ordres ionique, corinthien et composite. La console est une modification de la volute. De même les crochets des rampants des pinacles gothiques.

VOTIF. Se dit des objets (tableaux, images, etc.) faits en accomplissement d'un vœu. Ils portent généralement une inscription expliquant le vœu et parfois le portrait du donateur.

VOLVINIUS. Orfèvre italien du IXe siècle. Auteur du magnifique autel, orné de bas-reliefs d'or et d'argent au repoussé, de la basilique de Saint-Ambroise que l'archevêque de Milan, Angilbert II, fit restaurer en 835, ainsi que du ciborium de porphyre, avec tympans, colonnes et pignons, bas-reliefs et figures, ciborium qui couvre l'autel.

VOS (MARTIN DE). Ornemaniste d'Anvers (1531-1603). Auteur de figures allégoriques et de cartouches.

VOUET (SIMON). Peintre français (1590-1649). Auteur de beaux modèles de panneaux dans le style Louis XIII sous le titre de « Livre de diverses grotesques peintes dans le cabinet et bain de la reine régente au Palais Royale (*sic*) ». Vouet eut une grande influence. Avec lui, le style Louis XIII se fait plus élégant, plus dégagé et moins triste.

VOUSSOIRS, VOUSSEAUX. Éléments en forme de triangles à sommet tronqué, qui, renversés, se juxtaposent en demi-cercle et forment la voûte.

VOUSSURE. Portion de voûte.

VOUTE (Clef de). Claveau central. (*Voir* Claveaux.)

VOYEUSE. Nom d'un petit tabouret (xviie siècle).

VREDEMAN dit **DE VRIESE** (Jean). Architecte, peintre et ornemaniste hollandais (né en 1527). Auteur de modèles d'architecture, de grotesques, d'arabesques, de

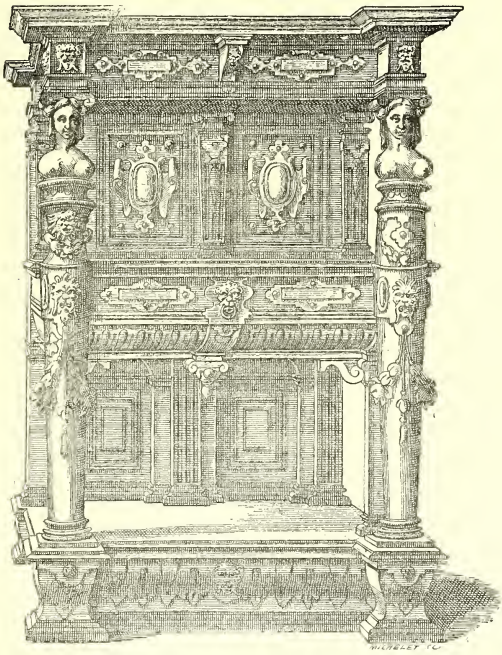


FIG. 534. — MODÈLE DE BUFFET, PAR PAUL VREDEMAN DE VRIESE

panneaux, de trophées, de gaines, de bancs, tables, escabeaux, buffets, etc. Le style est celui de la Renaissance, mais avec une certaine lourdeur qui sent le flamand et et déjà le style Louis XIII.

VREDEMAN dit **DE VRIESE** (Paul). Fils du précédent, né en 1554. Dessinateur de modèles de meubles d'un ensemble sévère et d'une ornementation originale.

VULCAIN. Dieu du feu et des forgerons (mythologie païenne). Il est représenté comme un homme barbu armé du marteau ou de la tenaille et placé près de l'enclume. (Personnifie le feu.)

W

W bleu. Marque de Wégelé, céramiste de Berlin, XVIIIe siècle.

W. Lettre monétaire de Lille (1693-1858).

WACHSMUTZ (Jérémie). Ornemaniste allemand (1712-1779). Auteur de « Vases ou burettes à la moderne », dans un joli style rocaille.

WAGNER (Charles-Louis). Né à Berlin (1800-?), vint se fixer en France où, vers 1840, il fut un des chefs de l'orfèvrerie française. Nielles, émaux, ciselure, style Renaissance romantique.

WAQUIER (Nicolas). Armurier français du XIVe siècle. En même temps que Étienne Castel, il était armurier en titre du roi Jean. Ils forgeaient le fer des armures, les garnissaient de velours, de camocas et de cendal, taillaient les cottes de mailles et y faisaient broder les armoiries du roi ou du Dauphin, ainsi qu'il est rapporté dans les *Comptes de l'argenterie des rois de France au* XIVe *siècle*, publiés par M. Douet d'Arcq.

WARIN (Jean). Graveur, né à Liège en 1604, mort à Paris en 1672. Dut à son mérite d'être logé au Louvre dès 1631. Il était chargé de la gravure des coins pour les jetons et monnaies. Le Musée du Louvre, série C, nos 113 et 471, possède de lui deux médailles, l'une de bronze représentant la duchesse de Longueville; l'autre en plomb, le cardinal Richelieu.

WATTEAU (Antoine). Peintre et ornemaniste français (1684-1721). Auteur de modèles d'écrans, de trophées et d'arabesques allégoriques. Parmi ces dernières, on remarque les *Éléments*, les *Cinq Sens*, les *Saisons*, des *Bergeries*. Watteau a dessiné des décorations de clavecins. Bien que, par sa date, il appartienne à la Régence et soit plus près de Bérain que de Boucher, Watteau semble inspiré d'avance par l'esprit du style Louis XV. Il travailla avec Gillot, puis avec Claude Audran. Le titre qu'on lui donna de « Peintre des Fêtes galantes » caractérise sa manière.

WECHTER (Georges). Ornemaniste de Nuremberg au XVIe siècle. Auteur d'arabesques, de modèles d'aiguières, de gobelets, de vases, de garnitures d'épées, d'un joli caractère. Nous donnons la reproduction d'un modèle de hanap à curieuse ornementation de lanières découpées.

WECKHARD (Georges). Ivoirier allemand, du XVIIe siècle, célèbre par ses ouvrages de tour. Représenté au Grüne Gewölbe de Dresde par plusieurs pièces remarquables en ce genre.

WEDGWOOD (Josiah). Le plus célèbre des céramistes anglais, né à Burslem en 1730, mort en 1795. Fut à la tête d'une manufacture de faïence fine et de demi-porcelaine qui, établie à Burslem, occupa en 1769 tout le village d'Etruria. Flaxman lui fournissait des modèles et le peintre anglais Stubbs était employé comme décorateur. Les pièces innombrables sorties des fours de Wedgwood étaient toutes dans le style Louis XVI. Le catalogue qu'il a publié donne la longue nomenclature de tous les genres abordés, genres qui la plupart consistent dans la reproduction de l'antique.

Les œuvres les plus caractéristiques de Wedgwood sont ses faïences à décor de

FIG. 535. — WATTEAU : PANNEAU DÉCORATIF

feuilles de vigne et à émail vert (vers 1755), sa faïence « crème » qui reçut le nom de faïence de la Reine (1762), ses imitations étrusques pour lesquelles il prit un brevet

en 1768, ses camées imités de l'antique dont la fabrication paraît commencer vers 1773. C'est à cette dernière série que l'on doit les plaques et médaillons auxquels le céramiste a donné son nom, médaillons dont l'emploi fut universel, jusque dans la bijouterie et dans le mobilier. Ce sont des plaquettes de biscuit où la décoration s'élève en un bas-relief sur un fond plan. L'union des blancs et des bleus donne à ces petites pièces une sorte de naïveté aimable, naïveté en harmonie avec les sujets empruntés à l'antiquité grecque. Cependant Wedgwood ne reproduisit pas que l'antique. Il fit une série des papes, des rois d'Angleterre, des rois de France, etc.. Il avait ainsi près de 2,300 modèles différents. Cette reproduction de l'antique produisit les copies célèbres du vase Portland. (*Voir* ce dernier mot.) C'est en biscuit blanc sur biscuit bleu que furent faites les 50 copies qu'on se disputait à prix d'or. On ignorait d'ailleurs que le vase antique fût en verre. Peut-être est-ce ce modèle qui donna au céramiste anglais l'idée de ses camées de biscuit à reliefs blancs sur fonds bleus. La maison Wedgwood existe encore sous le même nom, *Voir.* figure page 995.

FIG. 536. — MODÈLE DE GOBELET, PAR WECHTER

WÉGELÉ ou **WEGELI** (Wilhelm-Gaspard). Céramiste allemand, fondateur, en 1743, de la manufacture qui devint, en 1763, Manufacture royale de porcelaine pâte dure de Berlin. Marque d'un W bleu.

WEILLER. Peintre émailleur à Paris, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Il fut chargé par Louis XVI de peindre les portraits de plusieurs personnages célèbres. Ces portraits furent exposés au Louvre en 1787.

WEINHENMEYER. Céroplaste allemand, du commencement du XVIIIe siècle.

WERNER. Moine du monastère de Tegernsée, en Bavière, à la fin du XIe siècle. Les religieux de ce monastère se signalèrent comme miniaturistes, comme orfèvres et ciseleurs. Werner réunissait ces divers talents au premier degré. D'après Pez, cité par M. de Montalembert, cet artiste était aussi habile à écrire les livres qu'à les enrichir de belles miniatures et à les orner de couvertures d'or, rehaussées d'émaux et de pierreries. On cite également un moine de la même abbaye et du même nom, comme

auteur de vitraux qui demandèrent vingt-trois ans de travail (1068-1091). C'est probablement le même que le précédent.

WESTERWALD. Région montagneuse du duché de Nassau près de Coblentz. Centre de fabrication de grès gris à ornements bleus au XVIe siècle. Le décor consiste en sujets religieux, armoiries, inscriptions. Ce sont, la plupart, des cruches montées en étain. Les céramistes Emens ont travaillé dans le Westerwald. On confond le plus souvent sous la désignation grès de Cologne ces grès et ceux des environs de Cologne. Voir au Musée de Cluny nos 3990 et suivants jusqu'à 4022.

WIELANT (Guillaume). Miniaturiste flamand du XVe siècle. L'un des auteurs des peintures des manuscrits qui se trouvent encore dans l'ancienne bibliothèque de Bourgogne devenue une section de la bibliothèque royale de Bruxelles. Guillaume Wielant a notamment exécuté soixante miniatures dans le second volume de la *Chronique du Hainaut*.

WILLELMUS (Frère). Orfèvre-émailleur allemand du XIe siècle. Auteur d'une crosse signée, qui se trouve en Angleterre. Cette belle pièce d'orfèvrerie a été attribuée à Ragenfroid, évêque de Chartres en 960, par Willemin qui en a publié le dessin et la description dans ses *Monuments français inédits*.

WILLEMIN (Nicolas-Xavier). Antiquaire français (1763-1833). Publia en 1798 un *Choix de costumes civils et militaires des peuples de l'antiquité, leurs instruments de musique, leurs meubles*, etc. — En 1806, les *Monuments inédits*, plus tard les *Monuments de l'antiquité et du moyen âge*, ouvrages qui ont eu une grande influence sur le développement des connaissance de l'histoire des arts décoratifs.

WINCKELMANN (Jean-Joachim). Antiquaire allemand (1717-1768). Ses ouvrages, consacrés à l'art antique, ont contribué au mouvement qui a abouti à la résurrection de l'antiquité dans l'art en général et dans l'art décoratif (style Louis XVI).

WINDSOR. Ville d'Angleterre, résidence de la cour. Actuellement manufacture royale de tapisserie (création récente). A exposé pour la première fois en 1878 (imitation des tapisseries du XVIe siècle).

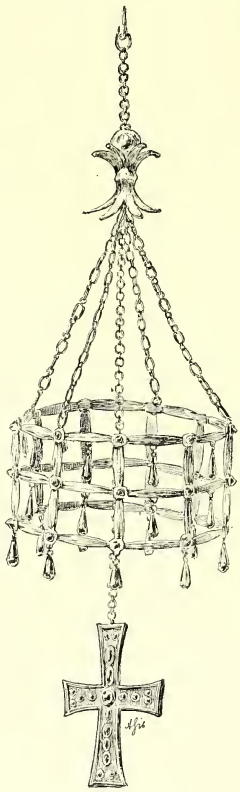


FIG. 537. — COURONNE WISIGOTHIQUE (MUSÉE DE CLUNY)

WISIGOTHIQUES (Arts décoratifs). Tandis que les Ostrogoths envahissaient l'Italie, les Wisigoths poussèrent vers l'ouest et firent la conquête de l'Espagne, conquête achevée à la fin du Ve siècle. Leur domination dans la péninsule dura jusqu'à l'arrivée des Arabes. Une croix d'or conservée à la cathédrale d'Oviedo témoignait déjà de l'habileté des artisans wisigoths, lorsque la découverte du trésor de Guarrazar (*Voir* ce dernier mot)

révéla un art raffiné, élégant, maître de ses procédés, guidé par un goût qui n'avait rien à envier et beaucoup à enseigner à l'art indigène occidental contemporain. Les pièces du trésor de Guarrazar (*Voir* fig. 281, 282 et 537) sont faites de plaques d'or soudées avec enchâssements de pierres en cabochons, ornements découpés, lettres découpées avec incrustations de grenats, pendeloques piriformes. L'orfèvrerie wisigothique suffirait à réhabiliter ces prétendus barbares.

WITTIGOW ou **WITEGO**. Abbé du monastère de Richenaw, en Allemagne, à la fin du xe siècle. Comme orfèvre, d'après une biographie écrite en latin par Purchart, il fit œuvre d'artiste en exécutant, pour l'autel de la Vierge et celui de la Sainte-Croix, des parements d'or enrichis de pierres précieuses.

WŒRIOT (Pierre). Orfèvre, ciseleur, ornemaniste lorrain du xvie siècle. Auteur de modèles de pendeloques, bagues, poignées d'épées, frises et cartouches. Style abondant, nourri , nombreuses figures combinées en motifs décoratifs du genre

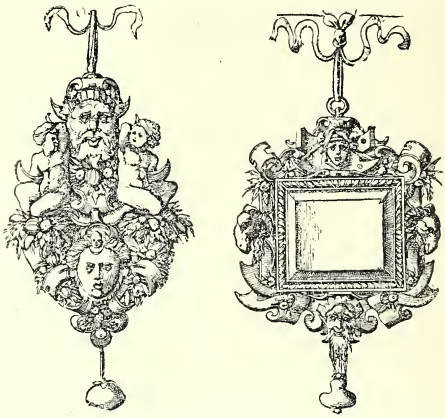


FIG. 538. — MODÈLES DE PENDELOQUES, PAR WŒRIOT (XVIe SIÈCLE)

grotesques. Il a laissé des modèles de bagues macabres, composées d'ossements, de squelettes. Notre figure 74 reproduit un modèle de bague à montre en chaton. Les personnages fantaisistes qu'affectionne cet ornemaniste sont un peu lourds; ils se terminent en rinceaux assez maigres ou en volutes géométriques découpées comme des cuirs et des lanières de bords de cartouches. Il est rare que ces personnages soient réunis en un ensemble et groupés en épisode : le plus souvent chacun a sa place propre et a une fonction décorative indépendante de celles des autres. Wœriot signe d'un P et d'un W dont le premier jambage porte une boucle de P. Au-dessus de son monogramme, il plaça une croix à double transept (la croix de lorraine) qui rappelle son origine.

WORCESTER (Angleterre). Centre de céramique fondé vers 1750, sous la direction du potier Wall qui employa la nouvelle décoration par impression. On fabriqua d'abord des porcelaines pâte tendre à camaïeux généralement bleus. La marque est un

C bleu ou une croix de Malte ou un W (comme Wégelé de Berlin). Il y a encore de nos jours à Worcester, une « Royale Compagnie » qui produit surtout de la porcelaine ton crème avec ors mêlés à la décoration peinte.

WYTMANS (Claes-Janssen). Céramiste hollandais de la première moitié du XVIIe siècle. Est autorisé, en 1614, par acte officiel, à fabriquer « toutes sortes de porcelaines décorées et non décorées à peu près conformes aux porcelaines qui viennent des lointains pays », c'est-à-dire de la Chine et du Japon. Jacquemart soutient qu'il faut entendre ici le mot porcelaine dans le sens de faïence. *Voir* article Delft.

VASE DE WEDGWOOD (RELIEFS BLANCS SUR FOND NOIR)

X

X entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1774.

X couronné (orfèvrerie). C'est le poinçon de la corporation des Maîtres-Orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans. Cependant il y a quelques irrégularités. C'est ainsi que X désigne :

1690 — 1691 — 1692
1714 — 1715
1737 — 1738
1761 — 1762

Il est à remarquer que X dura deux ans (de juillet 1690 à juillet 1692). L'exercice d'un poinçon enjambait de juillet à juillet, date de l'élection des Maîtres-Gardes. (*Voir* article Poinçons).

X. Lettre monétaire de Villefranche en Rouergue (1539-1548), d'Aix (1548-1578), d'Amiens (1578-1772).

X (Siège en). Le siège en X, le pliant à pieds entrecroisés est une forme très ancienne. Non seulement l'antiquité l'a connue, mais elle semble se plaire à la répéter. Les sièges sur lesquels s'asseyaient les généraux pour haranguer les troupes du haut d'une éminence de terre étaient des sièges en X. Les chaises curules affectaient le plus souvent cette forme. Sur un tombeau de marbre gallo-romain qui est au Musée d'Avignon et où se lit le nom d'Otacilius, est sculptée une chaise curule qui est un véritable pliant en X. Elle est composée de deux séries de six bâtons s'entrecroisant et articulés deux à deux en leurs milieux. Le haut et le bas de ces pieds sont noyés dans une traverse. Au moyen âge, les sièges en X furent fréquents. Il semble même que le nom de faudesteuil leur ait été particulièrement réservé. On les faisait de métal ou de bois. La garniture était mobile et consistait en un coussin, en une pièce d'étoffe. Ce n'était pas, comme on pourrait le croire, un siège peu honorable. Les trônes figurés sur les miniatures sont le plus souvent en X : certaines miniatures montrent très nettement l'articulation centrale. Le trône de Dagobert n'est qu'un siège en X modifié par des additions de date postérieure. Ces sièges sont de deux formes. Ou bien leur face donne un X véritable, une croix de Saint-André. Ou bien les pieds et les montants sont courbés de façon à former, haut et bas, deux demi-cercles : la concavité de l'un est tournée vers le sol, la concavité de l'autre forme le siège proprement dit. L'escabeau plus ou moins haut qui l'accompagnait et l'estrade sur laquelle on le plaçait contribuait à faire de ce meuble un meuble d'apparat. Les têtes de lions, les pieds à griffes sont les ornements les plus fréquents des montants et des pieds. Le XVIe siècle emploie encore les

sièges en X : le Musée de Cluny, sous le n° 1527, en possède un dont le dossier porte un écusson aux armes du propriétaire.

XANTO (Francesco). Surnom de Francesco Aveli da Rovigo, célèbre céramiste d'Urbino dans la première moitié du XVIe siècle. Il prit pour modèle Raphaël dont il reproduisit les œuvres quand il n'interprétait pas par lui-même la mythologie antique surtout prise dans les *Métamorphoses* d'Ovide. Il a employé presque toujours les reflets métalliques; mais sa manière est caractérisée par la largeur de la décoration sans minutie déplacée, et procédant par tons francs (où se remarquent des noirs et des verts assez vifs). Les œuvres de Xanto sont le plus souvent marquées d'un F X avec date ou, plus longuement, F^co X.

XC. Abréviation du nom grec du Christ, composée de l'initiale et de la finale (ΧΡΙΣΤΟC). Est généralement surmontée du petit trait horizontal appelé titre. L'art byzantin (dans les mosaïques, ivoires, émaux, etc.), lorsqu'il représente le Christ, met cette inscription sur le fond à la hauteur du nimbe. Le plus souvent à gauche est l'IC (ΙΗΣΟC) et à droite est l'XC.

XP. Monogramme composé d'un P qui porte un X sur son jambage allongé, de façon que l'on dirait un P planté dans un X. C'est le monogramme du Christ, composé des deux premières lettres de son nom grec (XP, le P étant un R en grec). Ce monogramme figura sur l'étendard des empereurs à partir de Constantin (VIe siècle).

Y

Y entre deux L opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1775.

Y couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la corporation de Maîtres-Orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans. Il y a des irrégularités. C'est ainsi que Y désigne :

1692 — 1693
1715 — 1716
1738 — 1739
1762 — 1763

L'année des poinçons enjambe de juillet à juillet (date de l'élection des Maîtres-Gardes). (*Voir* article Poinçons.)

Y. Lettre monétaire de Bourges (1530-1772).

YEBIS. Dieu japonais, représenté en pêcheur et souvent avec un gros poisson, produit de sa pêche.

YEIRAKU Céramique japonaise. Imitation des anciens produits de la Chine et du Japon même. Pièces à décor, or sur fond rouge, dans le genre du Kanga.

YNCA (Dans l'île de Majorque, Baléares). Centre de céramique hispano-moresque. Faïences à reflets métalliques, avec écussons, inscriptions en caractères arabes, fougères, arabesques (XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles). Le Musée de Cluny, sous les nos 2691 et suivants, possède de belles pièces (surtout le 2691) de cette fabrique et datant du XVe siècle.

YPRES (Belgique). Centre très important de fabrication de dentelles. C'est à Ypres que se fait la dentelle dite valenciennes, la plus chère et la plus estimée pour sa finesse et son élégance.

YUTSETSU. *Voir* Banko.

Z

Z entre deux **L** opposés (majuscules d'écriture cursive). Marque de la porcelaine de Sèvres indiquant la fabrication de l'année 1776.

Z couronné (orfèvrerie). Deuxième poinçon dit de contremarque. C'est le poinçon de la corporation des Maîtres-Orfèvres de Paris. Cette lettre revient tous les vingt-trois ans avec quelques irrégularités. C'est ainsi que Z désigne :

1693 — 1694
1716 — 1717
1739 — 1740
1763 — 1764

La durée de ce poinçon enjambe de juillet à juillet, date de l'élection des Maîtres-Gardes. (*Voir* article Poinçons.)

Z. Lettre monétaire de Grenoble (1539 — 1772).

ZELLER (Jacob). Ivoirier hollandais du commencement du XVIIe siècle. Le Grüne Gewölbe conserve de cet artiste le modèle d'une frégate montée sur un piédestal qui est formé par un groupe représentant Neptune et des chevaux marins. Cet ouvrage est daté de 1620.

ZICK (Peter). Ivoirier de Nuremberg. Cet artiste, en grande réputation, eut pour élève l'empereur Rodolphe II, en 1612.

ZICK (Lorenz). Ivoirier allemand, de la famille du précédent, fut investi par Ferdinand II de la charge de tourneur de la cour, en 1666. Il excellait, notamment, à fabriquer, comme les tourneurs chinois, des boules mobiles enfermées les unes dans les autres.

ZICK (Stephan) Fils de Lorenz. Ivoirier comme son père, mais célèbre par des pièces plus remarquables encore, telles que des oreilles et des yeux en ivoire ayant tout l'appareil, exactement détaillé, de l'ouïe et de la vue.

ZIÉGLER (Claude-Louis). Peintre français (1804-1856). S'occupa de céramique et fonda à Voisinlieu une manufacture modèle qui, malgré les belles pièces qu'elle produisit (notamment en grès), n'eut qu'une existence éphémère et disparut. Ziégler est l'auteur d'un intéressant ouvrage intitulé *Recherche des principes du beau dans l'art céramique, l'architecture et la forme en général* (1850). Il y pose les rapports mathématiques auxquels est due « l'eurythmie », ou harmonie des formes. D'après lui, dans les vases dressés (cylindriques, coniques, clavoïdes), la hauteur doit être triple du rayon de la section circulaire. Dans les récipients aplatis de forme sphérique plus ou moins modifiée, la largeur doit être au moins deux fois et au plus cinq fois celle de la hauteur.

ZIGZAG. Ornement en forme de ligne brisée à brisures égales, formant des angles rentrants et saillants plus ou moins aigus. Caratéristique du style roman.

ZING. Émailleur suédois du XVIIIe siècle.

ZIO (Alberto). Prêtre vénitien, au commencement du XVIe siècle ; célèbre comme

mosaïste; l'un des trois auteurs de la belle décoration en mosaïqu des voûtes de la grande sacristie de Saint-Marc.

ZIRALDI (Guglielmo). Miniaturiste italien du xve siècle. Cité par Vasari, notamment pour les miniatures d'un bréviaire conservé à la Bibliothèque publique de Ferrare.

ZIRCON. Nom d'un genre de pierres précieuses de couleurs différentes, parmi lesquelles rentrent les hyacinthes, les jargons, etc. On trouve des zircons à Ceylan (Asie), en Portugal et en France (près de la ville du Puy). Il y a des zircons incolores d'une telle pureté et d'un tel éclat qu'ils contrefont le diamant.

ZODIAQUE. Zone du ciel dans laquelle se trouve enfermé le cours apparent du soleil et des planètes. Elle est divisée en 12 parties, correspondant aux mois de l'année et caractérisées chacune par une constellation; ces constellations et leurs représentations figurées sont les *signes* du zodiaque: le Bélier, le Taureau, les Gémeaux, l'Écrevisse, le Lion, la Vierge, la Balance, le Scorpion, le Sagittaire, le Capricorne, le Verseau, les Poissons. Le zodiaque se trouve dans l'art antique chaldéen. Le temple de Dendérah en contient une représentation. Les anciens Grecs et Romains remplacèrent parfois les signes ordinaires par les divinités païennes. C'est ainsi qu'en suivant l'ordre donné plus haut ils prenaient pour symboles: Minerve, Vénus, Apollon, Mercure, Jupiter, Cérès, Vulcain, Mars, Diane, Vesta, Junon, Neptune. L'art chrétien a gardé le zodiaque et l'a employé souvent dans l'ornementation. On le voit représenté sur les portails de nombreuses églises: chaque signe est ordinairement accompagné d'un bas-relief où sont figurés les travaux de la campagne correspondant au mois indiqué.

Au xvie siècle, cette décoration prend place sur les objets de la vie courante. Sur les assiettes de Luca Della Robbia (au South-Kensington de Londres) sont peints les travaux agrestes des mois avec le signe du zodiaque. Ces signes trouvent une place naturelle sur les objets qui ont rapport au cours du temps (horloges, etc.).

FIG. 539. — EXEMPLE DE ZONE ORNÉE (CALICE ET SA PATÈNE, XVe SIÈCLE)

ZONE. Se dit de toute surface limitée entre deux parallèles et tournant autour d'un objet plus ou moins sphérique (panse de vase, d'aiguière, etc.). Parfois l'ornemen-

tation (sculptée, peinte, etc.) se divise en plusieurs zones superposées. (*Voir* le mot AIGUIÈRE.) On donne encore le nom de zone à la bande circulaire comprise entre deux lignes concentriques et formant talus sur le bord d'un plat ou de tout objet similaire. Si avec différentes ouvertures de compas, mais en gardant le même centre, je trace un certain nombre de lignes circulaires fermées, les bandes comprises entre ces lignes seront des zones. Le plus petit cercle laissé au milieu ne sera pas une zone.

ZOOLITHE. Pétrification dont la forme rappelle celle d'un animal où d'u partie d'animal.

ZOOPHORE. Surface formant frise ou sont représentés (dessinés, peints, sculptés, etc.) des animaux. Plus spécialement, frise de l'entablement dans l'ordre architectural corinthien. On donne ce nom aux zones horizontales qui sur la panse des vase (étrusques, etc.) représentent des files d'animaux.

ZOPYRUS. Orfèvre grec établi à Rome vers le Ier siècle de l'ère chrétienne. Cité comme auteur de deux coupes sur lesquelles il avait ciselé l'*Aréopage jugeant Oreste*, meurtrier de sa mère Clytemnestre.

ZUCCA (FRANCESCO). Mosaïste florentin du XVIe siècle; auteur de la mosaïque de Sainte-Marie-Scala-Cœli, sur les dessins de Giovanni de Vecchi.

ZUCCARO (FRÉDÉRIC). Peintre et ornemaniste (1536-1602). Auteur de cartouches originaux à personnages fantastiques et à ornements contournés; son style se rapproche, par certains côtés, de celui de Della Bella.

ZUCCATO. Nom d'une famille de mosaïstes qui travaillèrent à la décoration de Saint-Marc à Venise, pendant le XVIe siècle. On cite Valerio, Arminio, son fils, et Francesco, son frère.

ZUCCHERO (FRED.). Ornemaniste italien (1543 1609).

ZUCCHI (LORENZO). Ornemaniste vénitien (1704-1779).

ZULOAGA (EUSEBIO, PABLO ET PLACIDO). Célèbres damasquineurs espagnols (XIXe s.).

ZUMBO (GAÉTAN-JULES). Modeleur en cire, né à Syracuse en 1656, mort en 1701. Exécuta, à Florence, avec une cire colorée qu'il avait inventée, cinq figures d'un réalisme effrayant, connues sous le nom de « la Putréfaction ». Il y représente la décomposition amenée par la mort.

ZURICH (Suisse). Faïences à décorations héraldiques ou florales avec inscriptions allemandes et dates (XVIIe et XVIIIe siècles). Porcelaines pâte dure vers 1765. La marque pour les faïences et pour les porcelaines de Zurich est un Z.

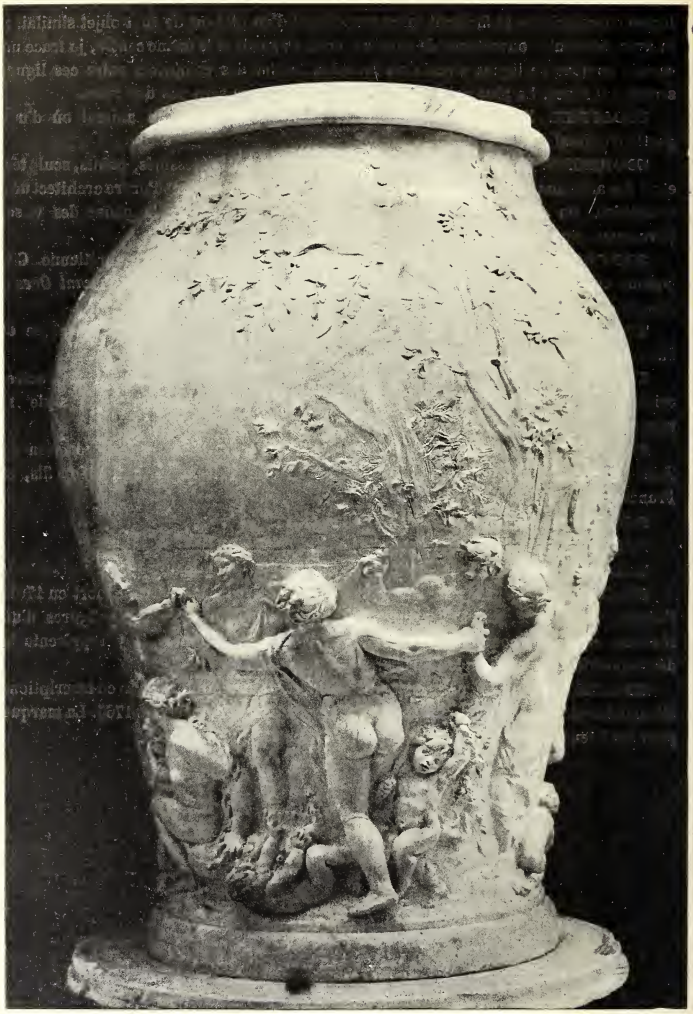


FIG. 242. — VASE DA DU : L'AGE D'OR (SÈVRES 1889).

ADDENDA[1]

AFFICHES. Les anciens ont connu, non pas l'affiche proprement dite, mais l'annonce écrite sur le mur. Sur un fond dur, noir ou rouge, on passait une couche blanche que l'on égratignait de traits de façon à laisser transparaître le fond : les lettres ainsi formées constituaient l'annonce. Sur les piliers des librairies romaines, on collait les titres et les extraits des ouvrages à vendre. Un passage de Pline l'Ancien donnerait à penser que les indications des spectacles étaient accompagnées du dessin ou de la peinture d'une des scènes principales de la pièce représentée. Ce serait là une des premières formes de l'affiche-image, distincte de l'affiche-annonce. L'affiche artistique, celle qui ne se borne pas à une indication, celle qui s'aide de l'image, est relativement récente : elle fut le résultat des progrès apportés dans les procédés d'impression et de tirage en couleur. L'affiche, dessin monochrome en noir, n'avait point les ressources nécessaires pour appeler à elle l'attention du public passant, — ce qui est son but et sa fonction. L'affiche en noir, gravée sur bois ou lithographiée, fut la première, mais céda la place à l'affiche de couleur monochrome ou polychrome. Les règles du genre, son idéal esthétique furent le résultat des conditions du procédé de reproduction en même temps que le résultat de la fonction. Cette fonction comportait en elle deux éléments contradictoires, d'où, l'on pourrait dire, deux écoles. Destinée à être vue de loin par des gens hâtifs, l'image devait être aisément déchiffrable, simple de parti pris, fournissant son effet et son renseignement en un clin d'œil. Mais, d'autre part, n'y aurait-il pas habileté à piquer la curiosité, à provoquer le regard, justement par quelque étrangeté, par quelque disposition habile de taches, constituant pour l'œil lointain une énigme, un problème et appelant un regard plus proche et plus fixe ? De là ce qu'on pourrait appeler l'école des affiches

1. *N. B.* — Les astériques indiquent le renvoi à un article contenu dans cet addenda.

« tachistes ». Il semble également que les artistes se soient placés à deux points de vue différents, touchant le mode de composition ou plutôt de conception particulière au genre. Tandis que certains voyaient dans l'image murale quelque chose d'aérien, de dansant, de détaché de la surface qui servait de support, d'autres accentuaient le plan de cette surface, y plaquaient l'image, l'y encadraient, faisaient de l'image comme une sorte de vitrail aux tonalités douces, juxtaposées, cernées durement dans leurs contours. Les affiches de Chéret (celui qui a réveillé nos murailles), aimables, gaies, fraîches, tout en mouvement, comme prises au vol, appartiennent à la première école. Faites de verve avec un dessin très sûr, avec des couleurs franches qui attirent l'œil, elles se détachent du plan du mur : le papier n'est pas rempli par le sujet représenté et le blanc forme le fond environnant où quelques hachures, quelques touches fantaisistes donnent de la saillie au principal. Ce principal — figure allégorique moderne et souriante — est ombré sommairement avec une tendance au relief, tendance que l'on ne retrouve pas dans l'affiche genre vitrail. Là, dans ce genre très anglais d'esprit et d'origine, le mouvement et la recherche du relief disparaissent. Les personnages allégoriques, sans action, laids parfois et vulgaires, sont emprisonnés dans les coutours de traits larges, épais comme des plombs de vitraux. Ces personnages souvent sont pris à mi-corps, se mêlent et se confondent avec des ornements géométriques ou végétaux. Les couleurs sont conventionnelles, les cheveux rouge-brique ou jaunes. C'est entre ces deux genres, plus proche pourtant du premier que du second, qu'il convient de ranger Mucha, dessinateur remarquable avec un ragoût d'étrangeté exotique, une science raffinée et très personnelle de l'ornement

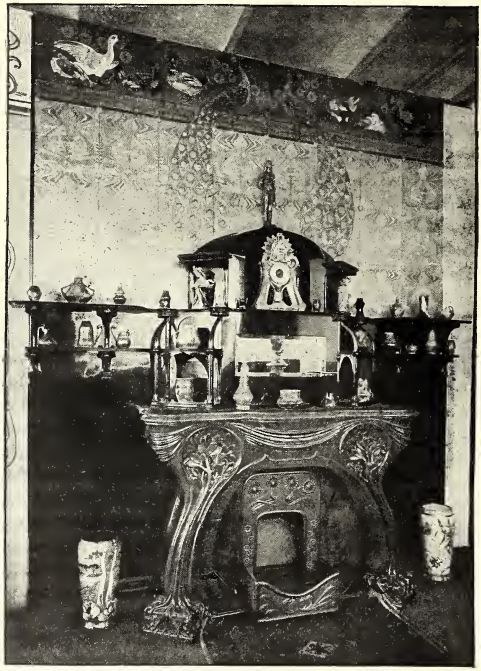


FIG. 541. — ALLEMAGNE : CHEMINÉE PAR MEHLEM DE BONN.

et une entente rare des ressources qu'on peut tirer des modes de reproduction actuels. (*Voir* PLANCHE 11.)

ALLEMAGNE. Les victoires de 1870 ont donné à l'Allemagne une confiance en soi dans le domaine de toutes les activités. Cette confiance est un coefficient de force. La centralisation, encore trop récente, n'a point eu les effets funestes qu'elle produit à la longue et par son excès : elle est encore dans sa période bienfaisante. Les foyers locaux n'ont pas été éteints. Des encouragements, des directions systématiques d'ensemble ont aidé à l'essor de l'industrie. La propagande de l'art, sa diffusion dans

FIG. 542. — FONTAINE D'APPLIQUE. (MANUFACTURE ROYALE DE BERLIN 1900)

le métier, les fondations d'écoles spéciales, l'utilisation des Musées, la création de publications intelligemment conçues, la multiplication des modèles classiques, par les feuilles et les albums, tout cela a été encore favorisé par certaine situation d'esprit dans les milieux populaires : l'ouvrier manuel, en voyant glorifier ses aïeux dans leurs œuvres, place encore un peu son idéal dans son métier même et aime et honore son outil, cet outil qu'ailleurs on lui apprend à haïr et à mépriser. Et pourtant le tempérament allemand est plus lourd à remuer : ce n'est pas être excessif que d'estimer que cette fantaisie légère, qui constitue l'élégance, le trouve un peu rebelle. Tout cela sera visible dans l'interprétation allemande du style nouveau.

Le modern style allemand, par de certains côtés, est peut-être la plus hardie traduction de l'esthétique nouvelle. Il ne le cède guère en cela qu'aux arts des

États-Unis dans l'ameublement et à l'école scandinave dans les tentures. On dirait que, désolé que l'initiative appartînt à d'autres, l'art décoratif allemand ait prétendu surenchérir, crier plus fort. Mais cette hardiesse reste pesante en sa brusquerie. La ligne modern style germanique, avec ses désorientations voulues, reste grasse, filandreuse, glaireuse même : cela est surtout manifeste là où le dessin est le plus libre en ses caprices, dans les ornements de titres, dans les encadrements d'annonces. Le meuble, ailleurs, aboutit à une menuiserie fine et raffinée : ici il est une charpenterie atténuée. Une remarque analogue peut se faire à propos des colorations préférées. Le modern style allemand affecte des tonalités tristes, des tons grognons et farouches. Ailleurs ce ne sont que colorations gaies, neutres sans doute, ou du moins mixtes et rompues, mais dans le sens de l'agrément visuel, des céladons bleutés, verdis, rosés, des couleurs sans épaisseur, sans poids, pour ainsi dire, quelque chose de superficiel, de fugace, de rêveur aussi, une sensation de sous-entendu à peine appuyé, une impression de teintes plus indiquées que marquées. La couleur allemande arrête le regard, ne se prête pas à la pénétration de la lumière, matelasse les surfaces avec des tons foncés épais. La couleur verte qui, dans le modern style, a abouti partout à une sorte de vert doux, mat sans doute mais clair, et dans le ton du vert du platane (adouci), donne en Allemagne une sorte de vert-olive, sévère et triste, presque le vert de cyprès. A cela une exception dans certaines broderies et certaines tentures, où le dessin, enfantin et fruste de parti pris, s'égaie de couleurs franches et criardes.

Plus heureuses, les tentatives de nouveauté pour la bijouterie restent pourtant dans une note d'art inférieure à celle du bijou français. L'orfèvrerie, un peu compliquée de détails comme autrefois, suit le style traditionnel, exubérant en ses minuties ciselées et fidèle aux coquillés et aux godrons qui agrémentent les hanaps et les coupes. Le modern style a là moins d'adeptes.

Il en est de même de la céramique. Le Saxe est toujours le Saxe d'antan avec ses groupes, avec ses belles colorations, habiles, élégantes, pénétrant la pâte de porcelaine avec un bonheur d'effet que l'on ne rencontre pas partout. La manufacture royale de Berlin, à côté de pièces colossales, produit ses jolies petites statuettes et de beaux flambés. (*Voir* PLANCHE 10.)

AMEUBLEMENT. Indépendamment des caractéristiques du modern style que nous donnons ailleurs (MODERN STYLE), l'art nouveau est à étudier dans l'esprit dont il s'inspire pour composer les ensembles de l'ameublement. C'est ici surtout, dans le domaine du mobilier, que les deux écoles sont en présence, ceux qu'on pourrait appeler les traditionnels et les novateurs.

Les traditionnels se défendent et attaquent. Ils sont encore les plus nombreux et prétendent, non sans apparence, qu'ils conserveront cet avantage. On peut le leur accorder sans médire de leurs adversaires. Le style nouveau, par ses conditions mêmes, est condamné à ne pas se généraliser : art d'exception, il ne serait plus lui-même, n'aurait presque plus de raison d'être, le jour où il se ferait article courant. D'autre part, le modern style est un style de propriétaire et non de locataire. Plus attaché aux murs, à la construction fixe, non seulement par l'esprit qui doit dominer les deux, meuble et local, mais matériellement même, parce que le modern style réduit à presque rien ce qui est « meuble volant » et cloue à la paroi ses éléments composants, le style nouveau n'est pas chose qui s'enlève, se déplace, se déménage. D'où impossibilité de vulgarisation et d'adoption générale, sauf pour le bibelot et le meuble volant.

Pour s'installer un appartement à la moderne, il faut d'abord appeler l'architecte, modifier baies, portes, fenêtres, plafonds, parquets, puis faire venir le menuisier : 'out cela est besogne de propriétalre et non de locataire.

L'ameublement ancien, traditionnel, transportable, s'adapte aux rectangles et aux

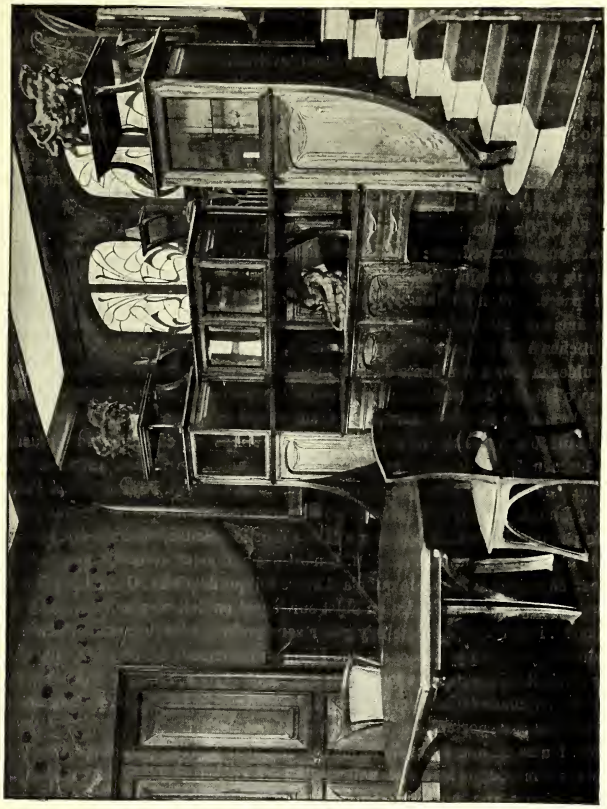


FIG. 543. — MODERN STYLE : AMEUBLEMENT PAR PLUMET ET SELMERSHEIM

cubes variés fournis par les diverses pièces des appartements. Sans doute il réclame qu'une certaine unité de style domine dans chacune de ces pièces, mais l'ameublement traditionnel n'est pas un mauvais voisin; il s'accommode aisément, fait bonne mine aux intrus, laisse quelque place au bibelot, voire au petit meuble de fantaisie récente. Et d'ailleurs quel est ce reproche d'uniformité qu'on lui adresse? Les styles anciens n'étaient point qu'un style : Roman, Gothique, Renaissance, Henri II, Louis XIII, Louis XIV, Régence, Louis XV, Louis XVI, Empire, ils offraient des ressources diverses, conve-

nables à des milieux différents, selon la situation sociale, la tournure d'esprit, selon même la destination de la pièce qu'ils devaient meubler. Ils faisaient bon ménage à côté les uns des autres dans le même appartement (qui, dans le modern style, sera tout modern style). Un boudoir s'imaginait volontiers en style Louis XV, la salle à manger en Louis XIII, le salon en Louis XIV ou en Louis XVI selon les dimensions. Une chambre de jeune fille peut-elle être mieux qu'en style Louis XVI ? Et puis chacun de ces styles montrait une préférence pour telle ou telle matière, — autre source de variété. La Renaissance fait, par exemple, dominer le bois. Et puis, ajoutent les traditionnels, notre meuble ancien dans toutes ses formes, du grand au petit, est construit, est raisonné et raisonnable. Il a une solidité visible, une adaptation marquée à sa fonction Un ameublement n'est pas la satisfaction éphémère d'un caprice sans durée. On ne se meuble pas pour une saison, comme on s'habille. Et puis, répètent les traditionnels, quel charme restera, quand elles ne seront plus nouvelles, à ces nouveautés qui n'ont de charme que dans leur primeur ? En se répandant, en se multipliant, elles arriveront à perdre ce caractère d'exceptionnel. On sera ramené forcément, on est ramené déjà à quelques types, condamnés aussi aux redites : l'uniformité naîtra. Tout cela a une saveur d'exotique, est exotique, vient de loin, n'est pas français, est un engouement d'un jour, mauvais goût qui passera et nous laissera, penauds, obligés de racheter à bon compte ces meubles anciens, ces vrais meubles qu'achètent, amassent et emportent ceux qui importent chez nous leurs étoffes mauvais teint, leurs cotonnades veloutées ou non et leurs meubles laqués à semblants de carton-pâte et d'accessoires de cotillon. Telle est la défense offensive des traditionnels. Elle n'est pas sans raison, en insistant sur ce point que le meuble est chose sérieuse en soi et qui n'est pas que décorative. En somme, le meuble a résisté et résistera plus longtemps au courant pour plusieurs raisons. Le meuble est durable, se transmet, survit aux générations, est aussi d'une acquisition trop coûteuse pour que l'on puisse changer souvent. Pour détrôner l'ameublement régnant, il faut une révolution décorative, tandis que la céramique est emportée par une émeute. Et puis il y a là des fonctions nettes, déterminées, sans quoi le meuble n'est plus meuble, n'est rien. Il n'est pas purement décoratif comme le vase et le bijou, où se joue la fantaisie qui n'a d'autre loi que de plaire. Une chaise doit être avant tout une chaise, c'est-à-dire un objet sur lequel on doit s'asseoir commodément et solidement. Il faut que je puisse m'y poser sans crainte, sans inquiétude. L'amincissement du bois jusqu'au péril donne une idée peu rassurante de fragilité, de chute. Cette fragilité est fréquente dans le meuble « modern style », résultat d'une symétrie déséquilibrée, déconcertante volontairement, les soutiens et les supports étant agencés capricieusement et se portant souvent là où n'est pas l'effort.

En fait, toutes ces amusettes de forme trouvent leur explication, sinon leur justification dans le milieu qui les a vues naître, qui les a créées, et dont elles sont l'expression. Nous vivons vite, nous saisissons l'heure qui passe; notre activité inquiète « dévore un règne d'un moment ». L'assiette des fortunes n'est plus ce qu'elle était autrefois. On est pressé Qui sait ce que donnera demain? Comment parle-t-on de mobiliers dont on hérite, à ces heureux d'un jour, qu'un hasard a élevés jusqu'à ce qu'un autre hasard les précipite? Qu'est-ce que cette évocation, ce rappel d'un goût français à une société cosmopolite où les noms propres viennent de partout? L'esthétique de l'art décoratif prétendrait à demeurer dogmatique, systématique et fixe, quand l'anarchie règne dans les lettres et dans les beaux-arts! Quand tous les arts se

font amuseurs, vous voudriez étrangement que l'on demandât au meuble autre chose qu'un amusement des yeux, amusement matériel, le plus matériel, par la contorsion de la forme et la clarté des couleurs? Cette fragilité reprochée n'a-t-elle point son ragoût, sa saveur? Tout est bibelot, aussi bien le meuble que le reste.

Et puis on est fatigué de ces pièces rectangulaires, tout en angles droits et en

FIG. 544. — LES COINS DANS L'AMEUBLEMENT MODERN STYLE, DAMON ET COLIN

platitudes de murs, de plafonds, de parquets, où l'œil voit tout en un clin. Il y faut de l'imprévu, des surprises, des étonnements. Pourquoi ne pas faire pour l'appartement ce que l'on a fait du jardin lorsqu'on a abandonné l'alignement du parc français pour la courbe du square anglais? La pièce était une place; nous proclamons le paysage de l'appartement. Vive la courbe et encore la courbe sans symétrie! Vivent les différences

de plans, les marches inutiles où le pied se heurte, ravi ! Vivent les coins et les racoins! Nous en ferons partout dans la pièce, avec des balustrades, des parois interrompues sur le côté et par en haut.

Nous sommes raffinés et nous sommes frustes. A côté de cette chaise filiforme, laquée en ripolin blanc, admirez-moi ce banc lourd et cubique, bloc et billot, préhistorique presque, anglo-saxon. A bas la glace sur la cheminée, vive la glace partout! Voyez-vous ce petit vitrail fouillis, adorablement mêlé de tons de blanc d'œuf bleuté et de mauves mourants ? Sa lumière lui vient d'une lampe qu'il cache. Mon plafond avec ses plans divers et ses bosses, est de couleur foncée, c'est vrai, mais mon tapis est ultra-clair, laiteux avec d'énormes feuilles d'un vert adorablement écœurant.

Telles sont les deux thèses contradictoires, quant à l'ameublement. Il faut faire le départ entre elles, démêler le bon du mauvais. En fait, l'ameublement moderne plus léger, plus pittoresque, a pour lui ceci qu'il s'adapte plus au milieu qu'il meuble. Il est moins « meuble volant ». Il s'attache souvent matériellement à la paroi, se combine avec cette dernière, forme un tout avec elle. La prédominance du bois n'y est point chose mauvaise : d'abord elle est saine, réduit l'étoffe au rôle de coussin ou de draperie mobile, ce qui est légitime. Ces petits recoins multiples, dans leur manque même de symétrie, ne sont pas sans charme. On abuse des tons clairs, c'est vrai ; mais on a abusé des tons foncés. Le logis y gagne en lumière et en gaîté. Faut-il pour cela bannir les beaux meubles sérieux et classiques ? Que non pas ! Il y a place pour tout. D'ailleurs nous en sommes un peu à la période de combat qui ne va jamais sans quelque outrance. Tout cela se fondra, s'apaisera avec le temps, s'harmonisera aussi et, croyons-nous, le goût français se montre déjà comme l'interprète, le traducteur le meilleur des tendances nouvelles : il y apporte et y apportera sa marque propre, sa santé de jugement, sa mesure pondérée. Toutes ces originalités se canaliseront en perdant de leur violence, — ce qu'elles font très apparemment déjà pour tout œil attentif. (*Voir* PLANCHE 5.)

Les traditionnels ont triomphé avec les Beurdeley († 1883), les Sauvrezy († 1883), les Fourdinois, les Jansen. Damon et Colin ouvrent la porte au modern, en y faisant dominer une probité de fabrication et une retenue que l'on ne retrouve point dans l'exotique. (*Voir* FIG. 44 et 544.)

Majorelle (*Voir* PLANCHES 6 et 7), Selmersheim, Pérol, sont à l'avant-garde. Gallé produit de jolies marqueteries décoratives. Marqueteurs aussi les Chevrel et les Couty.

Maple de Londres a été le propagateur du style anglais dans ses deux premières phases ; Gillow est son émule pour la troisième phase, l'actuelle.

ANGLETERRE. D'esprit anglais comme le nom qu'on lui a donné, le modern style était d'origine anglaise. Jusque-là l'Angleterre avait eu la spécialité de meubles confortables, pratiques, lourds et marqués au coin d'un goût qui n'était pas le bon. On était très bien assis dans ses fauteuils laids. Pourtant une transformation s'opéra en ces trente dernières années. Que l'on compare les buffets et les dressoirs anglais de l'Exposition internationale de Londres en 1862 et les mêmes meubles anglais d'il y a vingt ans.

A l'abondance compliquée des feuillage, des colonnes, des figures, des animaux, aux reliefs sculptés dans la masse, imitation malsaine de la Renaissance, sorte de troubadour feuillu, succéda la prédominance d'une simplicité qui n'était pas sans saveur. Les surfaces restaient presque plates. Le meuble était plus œuvre de menuisier que de

sculpteur. Les assemblages y étaient marqués avec franchise, accentués même et simplifiés. Les ornements étaient géométriques avec les moulures et les cannelures. On proscrivait le rond, le sphérique, sauf dans les tables qui montraient parfois des pieds d'un Louis XIII boursouflé. Çà et là, quelques balustres et quelques balustrades. Les panneaux, où les bois se juxtaposaient, s'assemblaient comme des lames de plancher, s'agrémentaient de gravures, géométriques la plupart : peu de saillies dans les plans ou les profils. Partout des angles droits. Les courbes étaient rares : quelques moitiés ou quarts de rosaces remplissaient des vides des coins ou surmontaient en acrotères des dessus de cadres, — ou quelques consoles, mais allongées, raides. C'était en fait le style de Chippendale qui revenait. Peu de pittoresque, sauf dans quelques

FIG. 545. — INTÉRIEUR ANGLAIS

parties spéciales et nationales de l'ameublement, les dressoirs et les cheminées. Les dressoirs avec leurs amenagements d'étagères, de coins à bibelots, avec leurs glaces nombreuses qui mettaient des clartés et des reflets dans les fonds, étaient sobres dans, les composantes de l'ensemble. L'ornementation les découpait peu. La céramique, simple de décor et de ton, y plaquait de petits panneaux de faïence (céramique anglo-saxonne de Maw). La cheminée anglaise est typique avec un large cendrier, un foyer en hémicyle souligné des barres de la grille, le tout entouré d'un encadrement rectangulaire. Le dessus se compose d'une glace parfois plus large que haute et accotée de tablettes formant étagères pour les bibelots, vases et autres. Dressoir et cheminée avec leur décoration où dominait l'ornementation géométrique, n'ont pourtant pas créé le style nouveau, à cause de leur régularité symétrique.

Cette régularité se retrouve un peu dans la stylisation des formes végétales que, très heureusement et avec une supériorité notable, la décoration anglaise a interprétées dans l'ornement des surfaces murales et des tentures. La fleur et les feuillages ont

fourni des motifs de papiers peints très habilement conçus, avec largeur simplificatrice des formes et tonalités conventionnelles adoucies. Les surfaces furent logiquement ornées de grandes floraisons sans reliefs simulés, et juxtaposées, sans enjambements sur des fonds de coloration adaptée. Le tissu suivit le papier peint. Les cotonnades Liberty

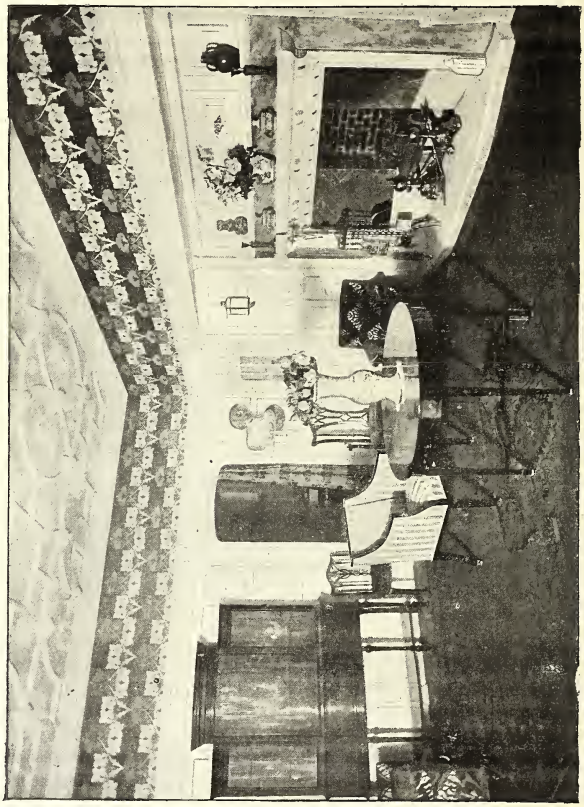


FIG. 546. — INTÉRIEUR ANGLAIS DE WALLING ET GILLOW

montrèrent la même entente décorative dans des tissus légers, fragiles comme les colorations qui les ornaient. Ces tons clairs étaient justifiés par la fonction et aussi par le milieu : avide de cette lumière que le ciel lui prodigue peu, l'ameublement anglais multipliait les clartés par l'abondance des glaces en panneaux sur les meubles, et y ajoutait par les tonalités claires de ses tentures et de ses tissus. Cet amour du clair jusqu'à l'abus, justifié ici par le milieu, avait déjà régné sur toute l'Europe au temps du style Louis XVI.

L'Angleterre, foyer du modern style, en conserva plusieurs années le monopole, d'abord avec le style anglo-saxon très cubique, puis avec l'abus des laqués et des vernis. La troisième période qui mêle le tout d'une influence italienne, imitation des Florentins du xve siècle, vint aussi des Préraphaélites à la fois anglo-saxons et « primitifs » dans leur idéal. Burne Jones et Morris répandirent dans le décoratif le dogme nouveau. C'est ici que le continent intervient à son tour, ajoute à ce romantisme nouveau un souvenir marqué du japonisme. Il est à remarquer que l'Angleterre, qui demeure modern style dans le reste, laisse certains domaines indemnes des tendances qu'elle fait triompher ailleurs ; son orfèvrerie n'est presque pas modern style; sa bijouterie ne l'est pas du tout. (*V.* Modern style.)

ARCHITECTURE. *Voir* Modern Style *.

ASPERGES (Pointes d'). Ornements en forme de tigettes montantes ou descendantes qui garnissent le creux des cannelures à leur point de départ. Les pointes d'asperges sont des rudentures de forme végétale.

AUBERON. Boucle rivée à la face postérieure du moraillon. C'est dans cette boucle (une fois entrée dans la boîte de la serrure par le rabattement du moraillon) que passe le pêne intérieur de la serrure.

AUBERONNIÈRE. Ouverture pratiquée sur la boîte de la serrure pour livrer passage à l'auberon.

Fig. 547. — Autriche : Fontaine pour jardin d'hiver, par Matsch

AURICULAIRE (Style). Style décoratif original où les reliefs, les découpures ont des bords arrondis en ourlets, bords qui rappellent le dessin de l'oreille humaine : d'où le nom. Ce style, surtout allemand, a eu pour représentants les ornemanistes Unteutsch et surtout Mosyn (Hollandais) vers l'époque du style Louis XIII (première moitié du xviie siècle).

AUTRICHE. Malgré les influences allemandes, l'Autriche conserve, dans l'interprétation du modern style, une place à part et tout près de la première, sinon la première. Le bon goût est la marque de l'article de Vienne. Les meubles, les ensembles de l'ameublement et de la décoration témoignent d'un amour des lignes nettes sans brutalité, d'une souplesse un peu guindée, mais fine et élégante sans contorsion. Les colorations restent gaies avec une sensation de réserve, une ombre de sévérité sans raideur.

Un des motifs fréquents dans la décoration est l'arbre symbolique de l'Empire, arbre découpé dont les feuilles forment une masse circonscriptible en un carré et couronnent le haut d'une tige droite. Cette simplicité habile des profils est toute naturelle dans un procédé de fabrication du meuble, procédé autrichien d'origine, et qui a préparé le style nouveau en se prêtant à des courbes analogues à celles qu'il affectionne. Nous voulons parler du bois courbé, innovation due à Thonet (1796-1871) et à Kohn, innovation antérieure d'une trentaine d'années au modern style.

Pour les Arts décoratifs autres que le meuble, l'Autriche conserve ses positions et ses traditions. La cristallerie de Bohême s'émeut peu des tendances actuelles. Le grenat fournit une joaillerie agréable, mais de ressources restreintes.

La manufacture impériale de Vienne, fidèle à son passé, reste, sur le terrain qu'elle n'abandonne pas, la rivale de notre Sèvres, du Berlin et du Saxe, tandis que la céramique hongroise se lance dans des fantaisies déconcertantes, lourdes malgré les ajours et les découpures sous des colorations heurtées et violentes.

BEAUVAIS. La manufacture nationale de tapisserie de Beauvais reste fidèle au style classique traditionnel du XVIIe et du XVIIIe siècle. (*Voir* FIG. 548.)

BELGIQUE. L'art nouveau a ses apôtres ardents en Belgique où règne l'esprit d'indépendance de la « libre esthétique ».

C'est le pays où la statuaire du bois a le plus et le plus longtemps fleuri, depuis Verbruggen du XVIIe siècle jusqu'à Goyers et Geerts presque contemporains. Les grès de Flandre, les dentelles étaient célèbres. La tapisserie y eut ses ateliers les plus renommés. Le vitrail cite Capronnier; la céramique, Cappelmans.

Mais tout cela c'est un peu le passé, une tradition, et la Belgique a l'ardeur du nouveau. La création du Musée communal de Bruxelles en 1887 exercera moins d'influence que ces foyers surchauffés où les artistes, excités par le voisinage et les discussions, proclament la révolution du décoratif. Bruxelles se fait une ville belle, belle d'une belle jeunesse. Des concours de façades ont lieu pour les maisons des boulevards nouveaux. Et un Belge, l'architecte Van de Velde, sera en Allemagne au premier rang des propagateurs du Modern style.

BIJOUTERIE. Le bijou doit être aimable et plaire. Il n'a point d'autre fonction ; mais sa loi est que tout en lui conspire et s'unisse en cette volonté d'éveiller une idée de joie, de gaîté. Il pare, fait parure. Le métal doit y sourire : de là la difficulté à laquelle se heurte la damasquine, toujours un peu froide avec son fond de fer ou d'acier, malgré l'ornementation incrustée, ciselée parfois, de ses ors. La damasquine reste l'ornement de l'armurerie. Le bijou est orfèvrerie ou joaillerie ou un mélange des deux, selon qu'il n'est que métal, que les pierres précieuses en sont la partie importante ou que pierres et métal s'y allient. La pierre précieuse a contre elle la bêtise de la richesse affichée, du gros prix ; mais, pour peu qu'on y regarde, que de différences entre tel et tel diamant! La forme, les facettes, les jeux de clartés sont des coefficients de valeur et aussi l'habileté de la composition des voisinages, de la mise en œuvre, de la monture. Les aigrettes, avec leurs feux d'artifice de lueurs et de scintillements, sont et restent des joyaux où le diamant triomphe. Et d'ailleurs il n'est point que les diamants : la joaillerie a sa palette, où la topaze est le jaune, le rubis, le corail et le grenat les rouges, le saphir et la turquoise les bleus, l'émeraude (cette dernière de nouveau en faveur) le vert, l'améthyste le violet, sans compter les merveilles variées de la perle (la perle baroque de nouveau en faveur).

Le métal précieux présente deux ressources : ses tons et l'émail. L'or jaune, rouge,

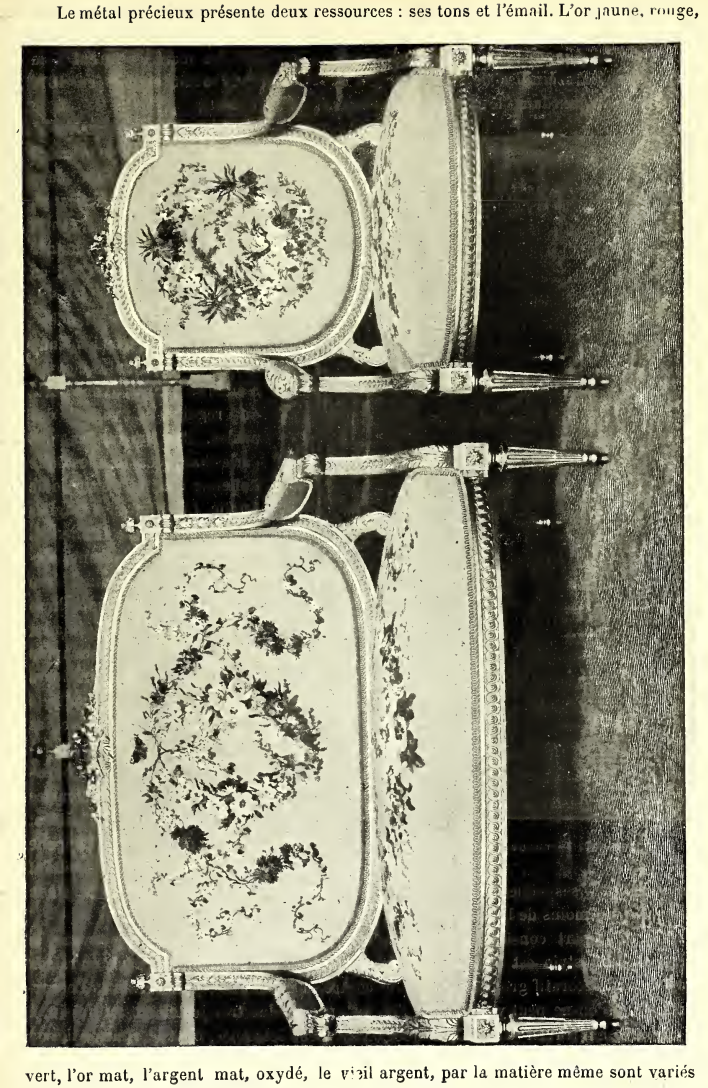


FIG. 348. — TAPISSERIES DE BEAUVAIS, SIÈGE ET CANAPÉ

vert, l'or mat, l'argent mat, oxydé, le vieil argent, par la matière même sont variés

indépendamment de la forme. Sous Louis XVI, on avait employé les divers ors (bonbonnières et boîtiers de montres, surtout). La variété de tons avait été obtenue par les divers alliages libres, chez les Japonais. Vers 1880 les martelés furent à la mode avec leurs écailles de lumières. L'américain Tiffany avait exposé en 1878 de jolis ramages dans le genre du mocoumé. (*V.* ce mot.)

FIG. 549. — FOUQUET : PEIGNE MODERN STYLE

La mode impose ses variations tantôt dans le procédé de la monture, tantôt dans l'agencement des parties en vue de tel ou tel effet, tantôt aussi dans la faveur donnée à tel ou tel élément. C'est en ce dernier sens que les camées, les intailles, les biscuits de Wedgwood même, ont eu leur moment. Le corail a eu le sien. Nous avons parlé du regain de vogue des opales, des émeraudes, des perles baroques. La mosaïque italienne n'est guère sortie de l'Italie. Les filigranes fragiles sont aussi chose italienne, mais aussi norvégienne, danoise, turque, indienne, sans dominer et se répandre hors des pays d'origine. L'émail a eu des fortunes diverses après ses triomphes de plusieurs siècles. Dans son opiniâtreté méritoire, s'il ne domine pas toujours, il ne disparaît jamais complètement. Le romantisme de Froment-Meurice lui rendit le droit de cité et le bijou modern style l'appelle à son aide, tout en mettant une sourdine à ses violences colorées et en l'assujetissant aux tonalités aimées, sinon du public, du moins de l'avant-garde du public.

Malgré la part considérable de l'Angleterre dans l'éclosion du style nouveau, le bijou modern style est d'esprit plus japonisant qu'anglo-saxon. On peut, en raison d'un dogme décoratif grognon, protester contre sa mélancolie, paradoxale en l'occurrence. Ce qu'on ne peut y nier, c'est l'importance rendue très justement au dessin, à la ciselure, au travail d'art. Ce à quoi on ne peut échapper, c'est le charme de son décor, riche d'autre chose que de la richesse de la matière, riche aussi d'autre chose même que de complications raffinées et excessives. Ce bijou est simple d'éléments, s'il

est raffiné d'effet. Ce ne serait pas exagérer que de dire qu'il est une des moins contestables manifestations du goût nouveau et qu'il a été un des plus puissants facteurs de l'éclosion de ce goût et des formes qui l'expriment. Si on lui cherchait une généalogie, c'est dans le Louis XV qu'on lui trouverait un ancêtre, dans le décorateur Meissonnier, dans les rocailles d'Haberman, dans les jolies lanières de Janssen. En remontant plus haut, l'orfèvre Légaré, Della Bella dans ses fantaisies, Zuccaro dans ses cartouches, ne sont pas sans parenté avec lui.

La date de l'apparition du style actuel est postérieure à 1889. C'est vers 1890-1892 qu'il la faudrait situer, croyons-nous. Le promoteur, l'apôtre incontesté, c'est Lalique (*Voir* FIG. 550). L'influence s'est propagée sur la bijouterie française : des rivaux se sont levés. Les Falize, les Fouquet (*Voir* PLANCHE 2 et FIG. 549), les Vever ont quitté un moment les domaines où ils étaient les maîtres pour disputer le premier rang. L'étranger a avoué sa défaite en achetant pour ses Musées et ses Ecoles d'art décoratif la plupart des modèles exposés en 1900. Une nation se remarque à l'écart du mouvement ; l'Angleterre, ce foyer du modern style, ne lutte même pas et, dans une note d'ailleurs aimable et belle, s'adonne à une sorte de classique allégé dans sa bijouterie. Dans le bijou (où le métal intervient presque seul) à citer Gueyton et Richard. C'est à cette bijouterie traditionnelle que demeurent fidèles les Boucheron, les Massin, les Sandoz.

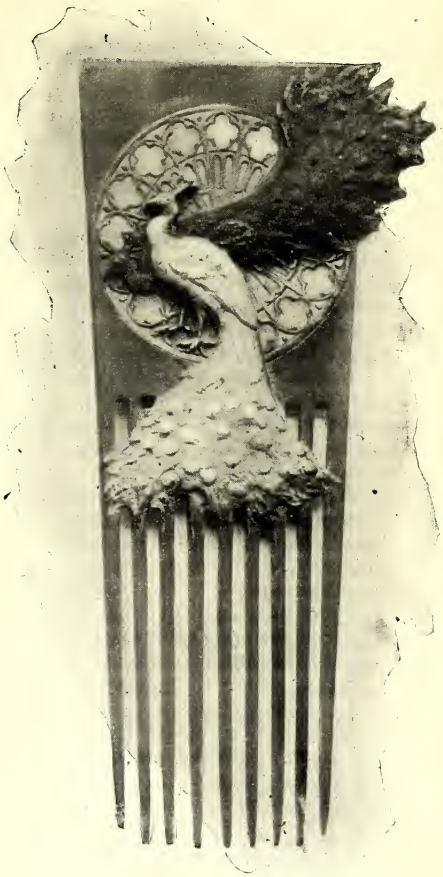


FIG. 550. — LALIQUE : PEIGNE MODERN STYLE

Le bijou nouveau a contre lui justement ce qui plaide en sa faveur. D'une expression très condensée, très raffinée, il a de singulières exigences, nécessite que tout ce qui l'accompagne dans la toilette participe de son esprit, soit à l'unisson, s'harmonise. Il ne vaut qu'encadré dans une robe qui lui fasse office de vitrine. D'aulre part il répugne à la répétition, à la copie. Comme ses congénères dans le goût nouveau, il perdrait sa saveur, du jour où il se ferait article courant. Il est exceptionnel et ne peut se propager que difficilement, en raison de cela, indépendamment du motif de son prix élevé.

A noter la bijouterie norvégienne et danoise qui s'inspire du préhistorique, la belle bijouterie étrusque ressuscitée en Italie par Castellani, il y a quelque vingt ans.

Le corail est chose italienne, le grenat chose de Bohème. (*Voir* Montres *, Sautoir *.)

BOIS COURBÉ *Voir* Autriche **.

BRELOQUES. *Voir* Sautoir.

BRISURE. Boucle d'oreille fixée à l'oreille par une branche articulée qui, partant du bas de la garniture de la pierre, se recourbe en arrière, traverse le lobe de l'oreille et descend se fixer par un cran dans le haut de la garniture.

BRODERIE. *V.* Japon **.

CÉRAMIQUE *. De tous les arts décoratifs, la céramique est le plus changeant et le plus mobile. Cela s'explique par le rôle le plus souvent fantaisiste de ses œuvres où la destination ordinairement est nulle, le vase n'étant destiné à rien du tout. La fragilité du produit aide au renouvellement de ses formes et de son décor. Son rôle de richesse d'étagère lui permet ces règnes d'un moment. En outre il n'est pas de branche de l'art décoratif où il y ait un tel nombre de producteurs.

D'ailleurs ces innovations fréquentes restent un peu choses d'avant-garde. La céramique utilitaire, comme celle des services de table, demeure indifférente aux vogues des flambés des divers genres. Ces caprices du feu et de la cuisson, caprices parfois heureux et dont on ne montre les résultats qu'en cas de réussite, ont leurs attraits et plaisent en raison de ce hasard à qui on les doit souvent, tandis que les objets courants vont par séries où il faut de l'uniformité ; aussi les changements de mode ne s'y manifestent guère que dans les différences de la substance (faïence ou porcelaine), dans le procédé de la décoration (imprimée ou faite à la main), dans l'esprit de cette décoration (avec symétrie ou sans symétrie, régulière ou fantaisiste, tantôt à figures, tantôt florale, tantôt géométrique ou mêlée de tout cela). La mode est plus variable — et cela se conçoit — dans la pièce isolée et dans le bibelot purement décoratif.

La caractéristique générale de la céramique actuelle semble consister dans une tendance à supprimer presque toute décoration ou du moins à supprimer dans la décoration tout élément naturel, imité ou interprété, et à chercher à modifier l'aspect de la substance par une couverte totale qui donne l'illusion d'une substance autre, cherche le charme des bizarreries de la nature, s'amuse à des colorations belles par elles-mêmes, par les jeux de leurs mélanges, de leurs juxtapositions, de leurs ramages, de leurs ondulations, de leur contexture même. De là, et là, le triomphe des flambés. Un flambé est comme un joyau artificiel, une gemme, une agate, quelque chose qui fait penser à quelque belle substance que la nature aurait produite, mais qui, par le dessin et par la disposition des couleurs, ne rappellerait rien, figure ou fleur ou feuille. C'est le décor minéral, si l'on peut dire, — une sensation toute

matérielle, purement physique, sans évocation d'idée représentative, — une impression analogue à celle d'une belle teinte, d'une belle irisation.

La Chine et le Japon avaient précédé dans cette voie. Ces deux noms se retrouvent

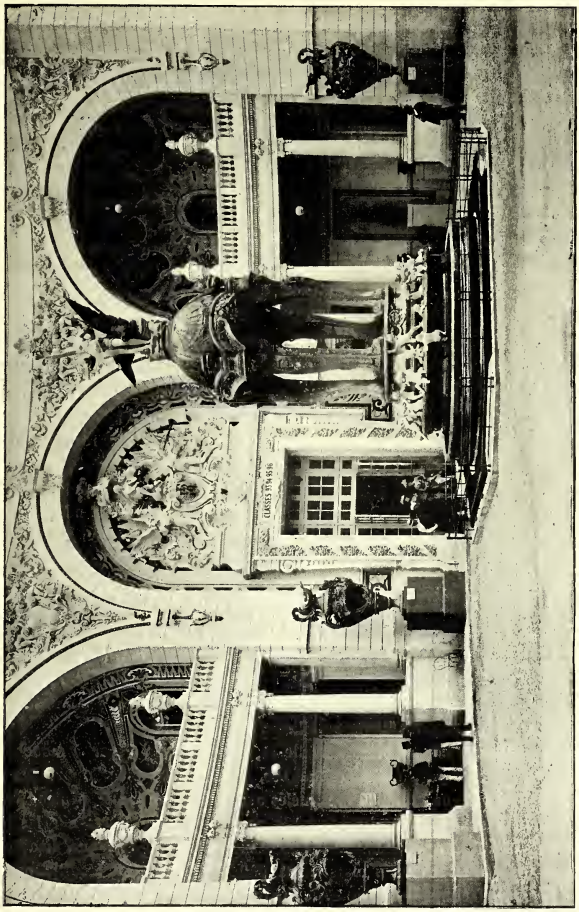


FIG. 551. — CHOISY-LE-ROI. FONTAINE MONUMENTALE EN CÉRAMIQUE 1900

partout à l'origine de toutes les variétés de la céramique. La vogue des flambés fut durable et dure encore, mais dans une série de tonalités différentes. Il y eut les flambés presque monochromes, à teinte chaude, nourrie, grasse, couleur pourpre, ou

violacée, ou brune, — les flambés haricot, foie, aubergine. La splendeur profonde des colorations était produite par une multiplicité de taches minuscules, ton sur ton, s'harmonisant en un effet de richesse et de magnificence. Il y eut les flambés à fonds dominant, irrégulièrement panachés de coulées, de traînées, de semis diversement colorés, le plus souvent plus clairs que le fond. La porcelaine y domina vers 1890. Hache et Chaplet exposèrent des flambés sur porcelaine, gais, printaniers, en belles panachures claires. L'archaïsme vint. On imita le Japon, on imita la Corée, institutrice première de la céramique japonaise. On se plut aux bavures d'émail formant une collerette irrégulière qui descendait sur l'épaulement du vase, y mettait la saillie de son ourlet. On chercha le secret de certaines couvertes des Japonais primitifs, couvertes grenues, rugueuses, pustuleuses, aux tonalités sombres qui donnaient l'impression d'écorces tristes. On fut ainsi amené au flambé mat, régal de gourmet sans doute, mais contradictoire avec la fonction décorative de l'émail et avec l'idée qu'il éveille naturellement en nous. Certains de ces flambés mats ressemblèrent et ressemblent au bois et au carton.

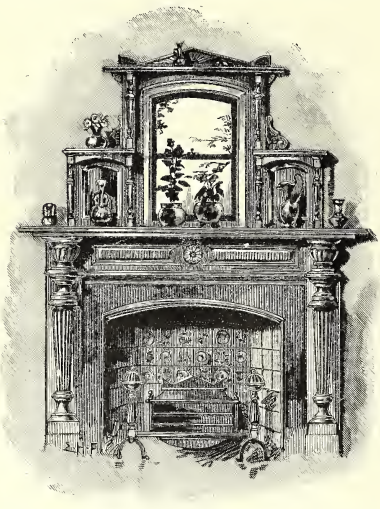


FIG. 552. — CHEMINÉE ANGLAISE AVEC FENÊTRE AU-DESSUS

Puis vint la réaction avec le flambé ultra clair où, sur un fond blanc ou presque blanc, les colorations discrètes s'indiquaient en petites touches, en petites buées de gris ou de ton myosotis. La manufacture royale de Copenhague, suivie bientôt par celle de Sèvres, produisit en ce genre de très aimables flambés sur porcelaine dans lesquels, outre le décor, les formes d'ensemble, les silhouettes d'un galbe charmant contrastaient avec les monstruosités informes et lourdes de certains flambés de la précédente école.

Sèvres exposait en 1889 sa pâte nouvelle et, en 1900, son décor à mouchetures (voir SÈVRES**). Copenhague, à côté des flambés, se faisait une place à part, dès 1889, avec ses jolies décorations à tons bleutés mêlés aux gris et au jaune neutre (plats et vases), tons qu'elle abandonnait, dix ans après, pour les gris verdâtres sur les beaux fonds blancs de sa pâte. Bing et Grœndhall (*Voir* PLANCHE 8), de Copenhague, émaillent de fleurettes en léger relief les fonds mats de la pâte. Le Saxe reste traditionnel, plus même que les manufactures de Berlin et de Vienne. En Italie, la nouveauté du décor est faite d'un mélange de style Renaissance et de Modern style. Les fonds sont supprimés à l'œil ou du moins complètement couverts par la décoration polychrome enveloppante qui y plaque comme un vitrail aux colorations à la mode avec des lignes noires accusées cernant ces colorations. La manufacture de Rosenburg s'inspire un peu

du même idéal que l'Italie : à côté de vases où, sur des flancs polygonaux formant facettes, sont des semis de maigres fleurettes à tons clairs, elle fabrique des vases sévères ornés de figures et de floraisons combinées dans un style qui rappelle celui de la tapisserie et affecte des tons olivâtres, jaunâtres et brunâtres.

Les panneaux formant tableaux sortent des anciens fours de Deck. Parfois sur la courbe concave d'un grand plat quelque belle figure sourit. Delft se plaît aux camaïeux bleu foncé, paysages ou marines. Huard et Untschneider composent savamment des allégories, des attributs, des frises en carreaux juxtaposés. Lœbnitz se plaît aux reliefs émaillés où la terre cuite rivalise avec la sculpture, désarmée de la couleur. Ces bas-reliefs formant frise sous les corniches se peuplent de ce qu'on pourrait appeler des allégories réalistes, des apothéoses du travail manuel et de l'ouvrier. Le style nouveau tente de remplacer la vieille cheminée de marbre (qui a eu déjà à lutter avec la cheminée en bois sculpté) par des cheminées en grès émaillé où la fantaisie n'est pas sans lourdeur. Muller est parmi les novateurs les plus hardis.

FIG. 553. — MODERN STYLE, CHEMINÉE DE SALLE A MANGER (DAMON ET COLIN)

La statuette, les figurines isolées ou groupées, sont du domaine de la terre cuite, de la majolique, de la faïence, du grès, de la porcelaine. La terre cuite a repris faveur. Celles d'Ipsen de Copenhague sont renommées. C'est là la terre cuite nue. Les terres cuites peintes ont leurs amateurs, au goût un peu gros, épris d'une sensation de clinquant. Sans doute, avec mesure et discrétion, la couleur non pas franche mais atténuée, l'indication légère de la coloration pourrait s'admettre dans ce genre où

l'Italie se fait remarquer par une polychromie violente. L'article de Vienne y apporte une modération qui rend la chose supportable, parfois même agréable. C'est également l'argile nue qui constitue le biscuit, puisque la porcelaine est une argile. Copenhague, en de jolis biscuits, reproduit les chefs-d'œuvre de son illustre sculpteur Thorwaldsen, mais reste, en ce domaine, inférieure à notre Sèvres dont le charmant surtout de table, composé de danseuses antiques, posées à même, sans socle ni terrasse, sur la blancheur de la nappe, était la plus belle chose de ce genre en 1900. Les statuettes en majolique ou faïence émaillée sont de plus en plus nombreuses. L'Italie longtemps en a eu le monopole. La Fontaine aux amours (1900) était une belle pièce sortie des fours de Choisy-le-Roi. Le grès s'est prêté à cette statuaire polychrome et nous devons citer le Saint Louis par Muller et les bustes par Fix Masseau. Deck produit des groupes d'amours, de beaux coqs hauts en couleur. La porcelaine émaillée, modelée dans les manufactures de Berlin et de Meissen (Saxe), reproduit les gracieux modèles du XVIIIe siècle et tente rarement la nouveauté.

Dammouse (*V.* PLANCHE 12), Delaherche, Lachenal, Dalpayrat et Lesbros restent fidèles à la note à laquelle ils doivent leur renommée. Doulton n'a rien de bien nouveau. Massier, dans ses poteries du Golfe Juan, met des reflets d'incendie et, avec ses métallisations, rappelle d'un ton triste et farouche les mordorés hispano-mauresques. Pull le fils, à côté des restitutions de Palissy où il continue son père, donne des flambés mats et ressuscite l'Oiron. — A noter les émaux transparents incrustés dans les ajours de la porcelaine par Naudot (1900).

CHEMINÉE. Depuis une trentaine d'années s'est introduit l'usage des cheminées en bois sculpté, non pas en bois seulement pour la partie supérieure mais pour l'encadrement même du foyer. Sans doute, le bois, matière plus souple, se prêtait plus aisément à la décoration sculptée; d'autre part on formait ainsi un ensemble mobile que le locataire pouvait enlever et déplacer s'il déménageait, — possibilité que la pierre ne permettrait pas. Pourtant il faut avouer qu'il y a quelque chose d'absurde à mettre un foyer dans une protection combustible et que brûler du bois dans du bois n'est pas sans contrevenir au bon sens et à la logique qui sont la base de l'art décoratif. On a depuis employé le grès, ce qui est plus raisonnable. Les formes se sont faites plus capricieuses, plus fantaisistes et cela parfois à l'excès. Nous parlons de la cheminée anglaise à l'article Angleterre **. — *Voir* FIG. 552 et 553.

COPENHAGUE (Manufacture royale de) **. On peut dire, de la manufacture royale de Copenhague, qu'elle a exercé une influence triomphante sur le mouvement de la céramique pendant la période 1890-1900; on peut dire aussi que cette influence a été bonne et des plus justifiées. Les admirables pièces exposées par le Danemark, en 1889, furent une révélation, une décoration aux simplicités habiles, dans des tonalités douces et aimables, harmonieusement neutralisées, avec la prédominance d'un faux bleu, s'enlevait sur la blancheur d'une pâte superbe. Et tout cela sur des plats, sur des vases aux silhouettes agréables, fines, légères, pures. Cette décoration s'inspirait discrètement du japonisme et c'est le japonisme qu'elle allait détrôner dans l'ornementation céramique. A côté des vases se voyaient de charmantes figurines émaillées, souris, canard, poissons. L'élan fut donné et l'on peut dire que toutes les vitrines de l'Exposition de 1900 montraient manifestement l'influence danoise. (*Voir* PLANCHES 4 et 15.)

COPENHAGUE. (Bing et Groendahl) *Voir* CÉRAMIQUE **.

COTTE (Robert de). Architecte français (1657-1735), intendant des bâtiments, jardins, arts et manufactures royales en 1708. On lui doit le perfectionnement des

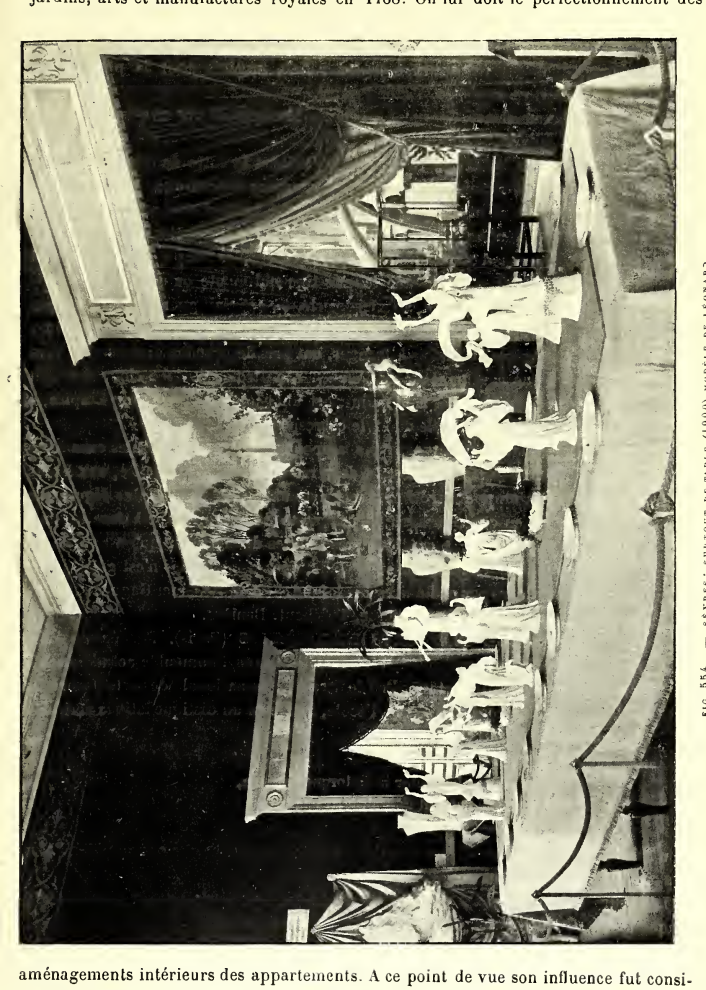


FIG 554. — SÈVRES : SURTOUT DE TABLE (1900) MODÈLE DE LEONARD

aménagements intérieurs des appartements. A ce point de vue son influence fut considérable. Il est le premier qui ait placé les glaces au-dessus des cheminées.

CRÉOLE. Boucle d'oreille en forme de grand anneau.

CUIR. Le cuir qui ne s'employait guère que pour garnir les sièges, pour former

tentures ou pour la gainerie, la sellerie et la reliure, servit pourtant autrefois à recouvrir des coffrets. On le gaufrait, on le dorait, on en juxtaposait des fragments diversement colorés de façon à composer des sortes de mosaïques. Notre temps a vu cette substance, sinon constituer un domaine absolument distinct, du moins traitée avec plus d'indépendance, dans des panneaux à légers reliefs inspirés pour la plupart du Modern style. A citer, en ce genre, Victor Prouvé.

DUPRÉ (Guillaume et non Georges), célèbre médailleur du XVIe-XVIIe siècle et non du commencement du XVIe. *Voir* MÉDAILLES **.

ÉCLAIRAGE. La substitution du pétrole à l'huile et la lutte de l'électricité avec le gaz ont modifié profondément la forme des ustensiles d'éclairage. Les lampes à pétrole ressemblent rarement aux anciennes lampes à huile : elles se composent le plus souvent d'un récipient en sphère aplatie (de verre ou autre matière) porté sur une colonne plantée dans un pied qui assure l'assiette. On a créé les lampes dites de parquet de 1m,50 à 2 mètres de haut, avec une longue tige qui monte ou descend dans une sorte de trépied qui rappelle ce que, au XVIIe siècle, on appelait guéridon. Ces lampes sont en bronze, en fer forgé ou en fer et cuivre. Les abat-jour, en cônes ou pyramides tronqués, en étoffes légères et parfois à franges, ont pris de grandes dimensions. Vers 1895, une courte vogue a ramené l'abat-jour en cône tronqué, de carton, orné soit d'estampes, soit de fleurs peintes à la main : cet abat-jour, dit abat-jour Empire, a coïncidé avec un regain peu durable du style correspondant.

L'électricité a bouleversé tout avec ses ampoules de verre, ampoules encadrées ordinairement dans une sorte de collerette de verre de couleur ou opalisé, aux bords tuyautés (tulipes). Ces ampoules sont souvent assemblées en lustres plus légers que les lustres anciens ou en couronnes ou en une sorte de verre bombé à facettes qui, fixé au centre du plafond, cache et atténue les sources de clarté (ce qu'on appelle un plafond ou un plafonnier). Le lustre de verre taillé avec pendeloques n'est guère justifiable qu'avec des hauteurs peu ordinaires de plafond. — A mentionner Gagneau, Colin, Baguès et les grands fondeurs Barbedienne, Thiébaut, Denière.

ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS (Paris). Fondée en 1765 pour les artisans par le peintre Bachelier et installée dans l'immeuble actuel (ancien hôtel des chirurgiens du roi) en 1767. Prit le titre d'École nationale des arts décoratifs en 1877. Une inscription, qui se trouve à l'école, donne en un distique latin la véritable mission de cet établissement :

Erudiare alia pictor sculptorque palestra,
Hæc soli pateant amphitheatra fabro.

« Peintre, sculpteur, va ailleurs chercher ton enseignement : que ces amphithéâtres ne s'ouvrent qu'au seul artisan. »

Les cours ont toujours été gratuits. La moyenne des élèves nouveaux est de 800 chaque année. Cette école ne coûte que 100,000 francs au budget.

ÉMAILLERIE. Nous avons noté le rôle de l'émail dans la bijouterie nouvelle. Actuellement la Suède-Norvège, la Russie, l'emploient largement dans l'orfèvrerie. Tandis que les cloisonnés restaient le domaine de la Chine et du Japon (cependant beaux cloisonnés de Falize et jolis émaux gais de Tourrette), l'orfèvrerie européenne a produit de beaux champlevés (Christofle, Barbedienne). L'orfèvrerie religieuse peut

La Manufacture de Sèvres. Les arts du feu (Haut-relief de M. Z. Coutan).

citer les émaux clairs mais doux, sans lourdeur pâteuse, exposés par Caillat de Lyon (1889). Falize, dans une merveilleuse plaque ciselée et émaillée (traduction émaillée d'après une vieille tapisserie) a remis en honneur la délicate émaillerie translucide sur reliefs. Il a fait intervenir également l'émail dans la décoration du fameux gobelet de l'Union centrale des Arts décoratifs, une des plus belles pièces d'orfèvrerie de la fin du siècle dernier.

Le romantisme de Froment-Meurice avait ressuscité cet art de l'émail qui domina l'orfèvrerie pendant de nombreux siècles et que les XVIIe et XVIIIe siècles avaient un peu délaissé. L'émail a eu et a encore contre lui le goût de la foule peu habituée à la couleur ; il a aussi contre lui la dépréciation des articles courants bon marché importés de la Chine et du Japon.

Les émaux des peintres, ces tableaux de couleurs vitrifiées sur plaques de cuivre, suivent la tradition avec Garnier, Grandhomme, Taxile Doat ; Jean Hirtz y mêle une sensation d'étrangeté.

L'artiste Thesmar a fait sa chose de l'émaillerie en résilles, avec ses dentelles de fils d'or dont les serpentements cloisonnent des gouttelettes d'émaux transparents, en décor aimable et gai de gracieuses fleurettes.

A signaler l'émaillerie à mastic par Heaton.

ESPAGNE. La damasquine est toujours la production nationale. Malgré sa beauté, elle se heurte au goût public et ne se répand guère au dehors (plus cependant qu'autrefois) que pour les pommes de cannes, les manches de parapluies, les boutons de manchettes, les épingles de cravates et les boîtiers de montres.

ÉTAIN. L'étain, nous l'avons dit, est une matière aux ressources extraordinaires. L'impression produite est toute particulière. C'est une substance « plastique à l'œil » et qui conserve, dans sa dureté suffisante, une sensation de souplesse modelée. Un bel étain a tous les charmes de relief vivant que la fonte à cire perdue donne au bronze. Il en a d'autres qui lui sont propres : il se laisse pénétrer par la lumière, ne la renvoie pas en reflets froids et contradictoires, garde mieux que tout autre la trace de la main et du travail de l'artiste. Même dans les parties où les saillies s'éclairent plus vivement, il reste comme un velouté visible, une douceur atténuante des heurts de la clarté et de l'ombre. Point n'est besoin d'un décor compliqué, détaillé, peuplé, — et c'est ici qu'on pourrait trouver à redire dans les œuvres de Briot, qui émiette son ornementation en détails trop nombreux. A l'étain convient une ornementation simple, claire, laissant la parole aux fonds, à la matière elle-même. C'est ce qui fait que Brateau n'a pas seulement ressuscité l'art de l'étain : il l'a remis dans sa vraie voie et lui a fait chanter la chanson qui était sa chanson (*Voir* PLANCHE 3).

ÉTATS-UNIS. — Après les belles œuvres d'orfèvrerie en martelé et en mocoumé (v. ces mots) exposées en 1878 par la maison Tiffany, on avait beaucoup à craindre de l'art industriel américain. Les expositions suivantes furent loin de répondre à l'attente et l'on peut dire que, en 1900, les États-Unis n'ont rien envoyé qui fût à la hauteur de l'orfèvrerie de 1878 et qui menaçât l'art européen d'une concurrence considérable. On expliqua, faute de mieux, le succès d'il y a environ vingt ans par l'expatriation d'ouvriers français, embauchés ici à la suite des événements de la Commune de 1871 et qui, transplantés dans un autre milieu, auraient peu à peu perdu la fleur du goût national. Quoi qu'il en soit, le modern style a trouvé là-bas une expression lourde à l'excès, sans inquiétude de grâce et n'offrant de fantaisie que dans le sens de la laideur, acceptée,

presque voulue. Les plus massifs des meubles anglais sont des modèles de légèreté à côté de certains fauteuils des ébénistes de New-York.

Mais il y a là quelque chose qui n'échappe pas aux esprits d'avant-garde chez les Américains eux-mêmes. Ils se rendent compte de la situation et apportent à la solution du problème leur force de volonté guidée par une conception très nette de ce qu'il y a à faire. Rien n'est intéressant, à ce point de vue, comme la petite monographie écrite par M. Clarke sur l'éducation artistique et industrielle aux États-Unis. L'auteur pose la question sans faiblesse, en n'admettant pas pourtant qu'il y ait une incapacité native de la race saxonne dans le domaine esthétique. L'Angleterre a été remuée dans ses profondeurs à la suite de l'Exposition de 1851. Auparavant elle ne comptait point dans l'art décoratif : elle « a voulu », il faut vouloir. Ce développement de l'art décoratif aux États-Unis peut partir et partira du développement de la science du dessin, qui, répandue partout, créera des artisans-artistes et aussi des amateurs et un milieu capables de comprendre ces artisans-artistes et de les encourager par l'achat. L'exposition Centennale de Philadelphie, en 1876, avait fait admirer les résultats des écoles industrielles russes. Des musées furent fondés. Il y en avait 13 en 1875 (la Corcoran Gallery de Washington est de 1869, le Metropolitan Museum de New-York est de 1870); il y en eut 30 en 1881 et 41 en 1898. Même développement des écoles d'art : en seize ans (1882-1898), quatre-vingts s'ajoutent aux anciennes pour former un ensemble de 117 écoles. Dans presque toutes les écoles autres que les écoles d'art, des moulages d'après l'antique contribuent à éveiller ou à entretenir l'amour du beau. « Il est évident, dit M. Clarke, que de plus en plus l'artisan habile augmente d'importance » et il conclut que « l'enseignement du dessin a autant d'utilité que celui de la lecture ».

FLAMBÉ. *V.* CÉRAMIQUE **.

FONTANIEU (GASPARD-MOÏSE DE). Contrôleur général du Mobilier de la couronne, mort en 1784. A laissé des modèles de beaux vases décoratifs dans le style Louis XVI.

FRANCE. Nous possédons épars dans nos musées de quoi faire le plus riche musée du monde. Cette dispersion offre certains avantages sans doute, mais n'est-il pas regrettable que chacune de nos collections nationales contienne un peu de tout, au lieu de se spécialiser chacune dans un domaine particulier des arts décoratifs? Si l'on veut, par exemple, étudier l'histoire de la céramique, il faudra aller à Sèvres, au Louvre, à Cluny, aux Arts et Métiers, au Garde-Meuble, à Carnavalet, au musée Guimet, au musée Cernuschi, au musée des Arts Décoratifs, etc. Il n'y a pas bien longtemps que tout cela était des « cimetières d'art »; il serait injuste de ne pas reconnaître que, grâce à quelques louables initiatives, on s'est remué depuis. Il faut attirer là les artisans et les amateurs, par tous les moyens de propagande (voir article *South-Kensington*).

Il y a dix-sept ans, en 1884, dans deux longs articles au journal *Le Temps*, nous avons dit que l'ouverture des Musées le soir serait une réforme des plus fécondes. Plus de dix ans plus tard, notre idée devait être reprise et fournir le sujet d'une campagne méritoire, où l'on oubliait de mentionner notre décennale antériorité.

L'intervention de l'État dans le développement de l'industrie nationale se manifeste sous la forme de manufactures modèles, comme celle de Sèvres pour la céramique, les Gobelins et Beauvais pour la tapisserie et la Manufacture nationale de mosaïque créée récemment. Par les écoles qui leur sont attachées, par les essais qu'ils tentent, essais difficiles et parfois impossibles à un particulier livré à ses propres ressources, ces

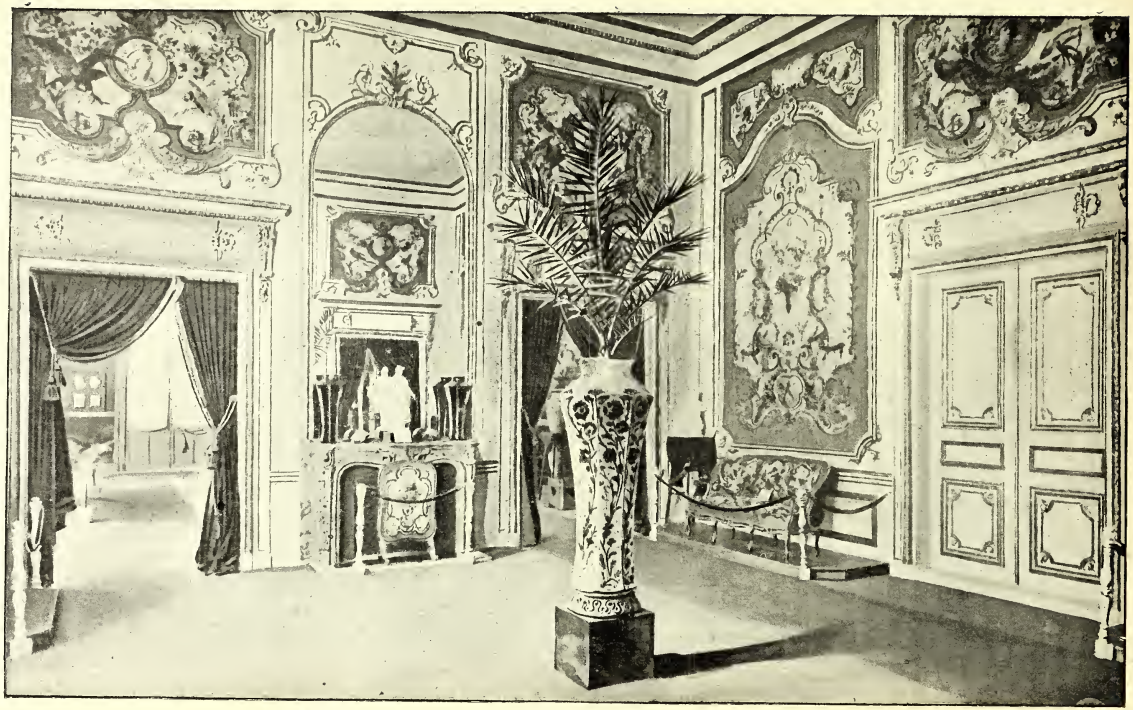


FIG 555. — FRANCE • LES MANUFACTURES NATIONALES DE SÈVRES ET DE BEAUVAIS

établissements aident en une certaine mesure à maintenir élevé le niveau de l'art. La vente au public, dangereuse en ce qu'elle créerait une concurrence déloyale à l'industrie privée et risquerait de compromettre la recherche de l'art pur par des préoccupations autres, aurait cependant ceci de bon qu'elle habituerait le public aux belles pièces et, en haussant les exigences du public sur la chose à acheter, hausserait par cela même l'art déployé par les fabricants particuliers sur la chose à vendre.

Après la question des Musées et des Manufactures, celle des Ecoles. Neuf sont écoles nationales : 1° l'Ecole nationale des arts décoratifs de Paris fondée en 1765 et qui ne coûte à l'État que la somme annuelle de 100,000 francs. 2° L'école de Limoges fondée en 1868, devenue nationale en 1881 : cette école a pour annexe le musée, qui a reçu le nom de Musée Dubouché, du nom de son généreux fondateur : l'école de Limoges est plus spécialement consacrée à la céramique. 3° L'école d'Aubusson, d'abord municipale puis nationale en 1884, consacrée plus spécialement à la tapisserie. 4° L'école de Nice qui date de 1881. 5° L'école de Roubaix, plus spécialement consacrée aux tissus, fondée en 1883. Les quatre grandes manufactures nationales ont leurs écoles qui s'ajoutent à celles que nous venons de nommer. Ce sont : 6° l'école des Gobelins; 7° l'école de Sèvres; 8° l'école de Beauvais; 9° l'école de mosaïque. Les départements ont en outre de nombreuses écoles. Citons les écoles régionales de Saint-Etienne (plus spécialement consacrée aux tissus et à l'armurerie, 1884), de Calais (dentelles, 1882), de Clermont-Ferrand (réorganisée en 1882), de Rouen (réorganisée en 1882). A mentionner les écoles nationales d'arts et métiers de Châlons-sur-Marne (fondée en 1803), d'Angers (en 1814), d'Aix (1843), de Lille (1881), l'école de Cluses (Haute-Savoie), spéciale à l'horlogerie, de Dellys (Algérie, pour les indigènes). On ne peut, de ce côté, qu'admirer l'activité qui a été déployée en ces derniers temps pour la création et la réorganisation des écoles d'art décoratif. Les municipalités ont suivi le mouvement et l'impulsion de l'État. Les Chambres, en 1888, votaient une somme de 750,000 francs pour l'organisation de l'enseignement du dessin dans les écoles municipales, dans les lycées et les collèges.

Paris, si intéressé à ces questions, a créé ces dernières années un certain nombre d'écoles spéciales, — École Paliissy, École Diderot (fer et bois) en 1873, École Boulle (meuble) en 1885, École Estienne (industrie du livre) en 1889. Carnavalet, sur l'initiative de Cain, s'intéresse plus au décoratif qu'autrefois.

L'action officielle n'est le plus souvent, là où elle est efficace, que le résultat d'une initiative individuelle.

Ce qui a mis en mouvement toute cette activité de l'État, c'est pour beaucoup un groupe d'hommes émus des menaces des concurrences étrangères. Nous voulons parler de l'Union Centrale des Arts décoratifs qui a eu pour origine, en 1861, l'organisation d'une exposition par quelques fabricants au Palais de l'Industrie. Deux ans plus tard, une nouvelle Exposition « d'art appliqué à l'Industrie » suivait la constitution de la société de l'Union Centrale. La guerre interrompit l'élan, qui reprit en 1874 sous la présidence de MM. Édouard André et Bouilhet. En 1877, une société distincte se forma, ayant pour but la création d'un Musée. En 1882, les deux groupes se fondirent en un seul.

Les Expositions de l'Art Nouveau, chez Bing, qui mérite une place dans l'historique des précurseurs, la participation et l'accession des arts décoratifs aux Salons annuels, qui leur firent une place de plus en plus grande, eurent un double effet, un

effet doublement heureux. L'attention du public se porta sur des régions d'art autrefois inconnues d'elle. On a ri de ceux qu'on a appelés les « snobs »; leur influence fut utile. On s'inquiéta d'originalité — parfois aux dépens du bon goût; mais c'est déjà quelque chose que de vouloir un « beau », même si ce beau est contestable. Et puis ce

FIG. 556. — GOBELINS (1900) : LA CONQUÊTE DE L'AFRIQUE, TAPISSERIE D'APRÈS ROCHEGROSSE

cotoiement des peintres et des sculpteurs avec les artisans-artistes aboutit à des enjambements d'un camp dans l'autre. Sans doute on vit des meubles de peintres dans le genre de ce qu'on a dénommé l'architecture de peintre : il y eut des hardiesses, des témérités, quelques scandales de formes, une fougue d'ivresse lâchée, — mais tout cela remua le public, remua les routines, alluma une belle flambée de jeunesse aventureuse. Toute cette multiplicité confuse s'unifiera ou du moins s'harmonisera et le modern style fera son chemin, ne demandant que son droit au soleil à côté des styles

dans lesquels les époques antérieures ont trouvé leur expression. (*Voir* MODERN STYLE.)

GARDE-MEUBLE. Le Garde-Meuble (ou administration du mobilier national, est chargé de l'ameublement des divers palais et bâtiments de l'État, de la conservation et de l'entretien du mobilier national, de la surveillance générale du garde-meuble, des achats et réparations, du marquage et du catalogue des objets faisant partie de ce mobilier, des travaux d'aménagement des fêtes officielles, etc. Le Conservatoire des meubles d'art, établi dans les dépendances du Garde-Meuble (quai d'Orsay au coin du Champ de Mars), comprend : 1° des ateliers où les artistes peuvent être autorisés par l'administrateur à faire des reproductions (modelées, dessinées ou photographiées) ; 2° une bibliothèque avec les archives du mobilier national. Le mobilier national comprend : 1° les meubles disponibles ou employés à la décoration des palais nationaux); 2° les meubles exposés au public au quai d'Orsay.

FIG. 557 — LA SIRÈNE ET LE POÈTE, TAPISSERIE DES GOBELINS, D'APRÈS GUSTAVE MOREAU

Ce petit musée organisé par l'administrateur général actuel, M. Williamson, est ouvert gratuitement au public les jeudis, dimanches et jours fériés, de 10 heures à 4 heures. Le catalogue actuel contient 209 numéros (du n° 51 au n° 453 avec nombreuses lacunes). Les meubles sont exposés dans deux salles; tout cela serait mieux au Louvre, disions-nous en 1884, on vient de réaliser ce vœu (1901).

GOBELINS. Tout en s'inquiétant de nouveauté pour certains modèles, la Manufacture Nationale est restée, pour une part, traditionnelle de deux façons. Elle s'est

inspirée de l'esprit de Lebrun et du style Louis XIV en tissant des cartons qui sont de véritables tableaux. Elle s'est inspirée aussi des tendances plus décoratives du XVIIIe siècle. C'est en ce sens, d'un effet très aimable, qu'elle a conçu et exécuté la tapisserie offerte à la reine de Hollande à l'occasion de son mariage (1901). Tout le monde est d'accord pour reconnaître que la reproduction de tableaux, avec des effets de modelés, de lumières, de trompe-l'œil, est une hérésie esthétique pour la tapisserie. Il y faut non une imitation de la nature, mais quelque chose d'artificiel et de conventionnel.

En fait, il y a cela dans les vieilles tapisseries du Moyen Age et de la période qui précède le style Louis XIV (si l'on excepte les tapisseries d'après Raphaël). Encombrées de personnages grouillants sur des fonds sans perspective, elles aboutissent à une agréable mêlée de colorations sur lesquelles le temps a peut-être produit un heu-

FIG 558. — GRÈS ET FAIENCES DE GRAND FEU DE GUSTASFBERG (SUÈDE)

reux effet d'atténuation. C'est une erreur que de croire que ces riches couleurs sont riches par elles-mêmes isolément : il va de cela comme du tapis d'Orient dont les couleurs isolées, prises à part l'une de l'autre, sont assourdies et de ton très doux. Il en est de même dans cette merveilleuse suite de tapisseries anciennes, exposées par l'Espagne, — la plus belle chose de l'Exposition de 1900.

C'est dans la préoccupation d'un retour vers l'idéal du Moyen Age qu'ont été composés les cartons de J. P. Laurens, sans demi-teintes, sans modelés, sans transitions, avec un cliquetis voulu de tonalités fortes, franches. Il faudrait, pour en juger définitivement, attendre que les années aient apaisé ces violences. Quant à présent, l'œil hésite, méfiant. Peut-être la tapisserie de style Louis XV, aérée, légère, toute en fantaisie avec ses architectures de rêve, est-elle à tort sacrifiée à un parti pris dogmatique où il entre un peu de superstition esthétique.

Les ateliers comprennent environ quarante artisans. Le directeur, M. Guiffrey, à travers bien des difficultés, oriente le style vers l'idéal de la fin du moyen âge : on s'adresse à des peintres à qui l'on demande des modèles conçus spécialement pour être

exécutés au métier, dans des tons francs, sans recherche du modelé, les gradations étant obtenues par des hachures de quatre tons différents, quatre au plus. Les artistes peintres n'exécutent pas toujours les cartons commandés et certaines entreprises restent en suspens de nombreuses années. Gustave Moreau, Laurens, Rochegrosse, Blanc, Galland, Maignan, Ehrmann, Leloir ont vu ou verront leurs œuvres reproduites.

GUSTAFSBERG (près de Stockholm). Centre de céramique. On donne aussi à ses produits comme à ceux de Rorstrand et de Marieberg le nom de faïences et de porcelaines de Stockholm. (*Voir* ce mot.) Fig. 558.

HOCHST (près de Mayence). Centre de céramique (porcelaine pâte dure) pendant le XVIIIe siècle à partir de 1720. La belle période de fabrication est vers 1765. Melchior y était modeleur comme à Frankenthal.

ITALIE. A son illustre passé, à cette place importante que, depuis la reconstitution de son unité, elle a prise dans l'Europe politique, l'Italie doit ses qualités et ses défauts. En ces trente dernières années, elle a témoigné d'une activité prodigieuse, hardie, téméraire. Elle a, en elle-même, en son avenir une belle confiance fougueuse, ce qui est une force et la condition des autres forces. Et de cette confiance l'art décoratif italien apporte la preuve, avec quelque chose de désordonné qui provient de l'élan qui l'emporte. Tout cela se tassera. Déjà l'art italien est sorti des amusettes d'antan : la statuaire a ses belles pages qui n'ont plus rien de l'art bibelot et un autre charme que celui du tour de force de métier. Sans doute le meuble n'est pas sans clinquant, demanderait plus de solidité construite, moins de peinture, de semblants de nacre, moins aussi de reliefs déchiquetés et aventureux, d'assemblages hâtifs. Mais il y a des coins du domaine décoratif où surgissent des œuvres plus qu'intéressantes. La céramique, se réclamant encore un peu des majoliques du XVIe siècle, s'affranchit d'une imitation servile, donne dans une note qui sera peut-être, à tort ou à raison, celle de demain, — avec ses décors simples à éléments larges, ses colorations nouvelles et ses galbes nouveaux. La verrerie vénitienne est toujours la verrerie aérienne, ailée, légère et gaie d'autrefois. Ici la mosaïque juxtapose ses parcelles minuscules en petits motifs minutieux de broches et de boucles d'oreilles. Là elle emploie des fragments plus grands et, en des marqueteries de pierres de couleur savamment choisies, produit des tableaux qui surprennent et étonnent d'un étonnement voisin de l'admiration. La vieille manufacture du Vatican tisse de belles tentures dans le style traditionnel. Le corail — injustement honni après une faveur exagérée — est chose italienne. A côté des filigranes, auxquels leur fragilité nuit, voici de beaux bijoux en or mat inspirés des chefs-d'œuvre étrusques.

IVOIRE. *V.* JAPON **.

JAPON. L'introduction de la civilisation européenne au Japon ne peut qu'être fatale à l'art japonais. Ce qui l'a préservé jusqu'à présent, cela a été l'ignorance de la machine, la faiblesse même de l'outillage rudimentaire qui laissait tout à faire à la main. L'artisan, devant la pièce à décorer, se livre à sa fantaisie, s'amuse de son travail, — s'y exprime. En sera-t-il encore longtemps ainsi? Nous avons vu des porcelaines japonaises à décor « imprimé » qui nous ont fait peur.

Le Japon est à étudier en lui-même et dans son influence. En lui-même il semble qu'il penche vers son déclin. La céramique, en ce qu'elle a de nouveau, est inférieure à l'ancienne. Il n'y a à excepter de cette décadence au point de vue décoratif que deux domaines. L'ivoirerie, tout en abandonnant les curieux personnages légendaires du

Panthéon bouddhiste (l'homme à une jambe, l'homme aux bras longs, etc.), reste aimable et spirituelle dans les personnages et groupes populaires, moins chargés, moins marqués de caricature et d'outrance. La broderie de soie produit de véritables chefs-d'œuvre où l'aiguille, rivale du pinceau, rend des effets que la peinture ne pourrait rendre, — dans les panneaux de paysages, de coqs, de poissons, de chrysanthèmes.

L'influence japonaise s'est exercée souverainement sur l'art pendant environ quinze ans (1880-1895). La céramique européenne a été toute japonaise d'esprit. Du Japon on a imité les flambés dans toutes leurs variétés. Les formes mêmes, jusque-là classiques, se modifièrent. La décoration en général, jusque-là symétrique, gagna en aisance et en imprévu. La branche coupée, irrégulièrement posée et plaquée, détrôna l'antique rinceau. Et cela partout, titres, vignettes, frises, encadrements. On ne vit plus que pêchers en fleurs et chrysanthèmes là où on ne voyait autrefois que l'acanthe. Il y eut abus. Là même où on se délivra, on subit le souvenir de ces aimables caprices floraux. On ne reproduisit plus servilement, mais on s'inspira des kakemonos et des albums, — de cette belle interprétation pittoresque de la nature. Ces albums ont régenté le goût public et, malgré ce qu'il y a de nouveau dans le style actuel, on peut dire que, sans le japonisme, il n'aurait point existé et qu'au japonisme il doit ce qu'il a de meilleur.

FIG. 539. — JAPON : BRODERIE (1900).

JOAILLERIE. *V.* Bijouterie **.

JOUY. *Voir* Impression 1.

KIRSHEIM (Jean de). Peintre-verrier du XIVe siècle. Auteur de vitraux à la cathédrale de Strasbourg.

LALLEMAND (Jacques). Peintre-verrier né à Ulm (XVe siècle). On lui attribue la découverte miraculeuse du jaune d'argent employé dans les vitraux.

LEHMANN (Gaspar). Verrier du XVIe et du XVIIe siècle. On lui attribue l'innovation de la gravure sur verre en Allemagne.

LETTRES. L'alphabet a été bouleversé par le modern style et cela au delà de toute raison, car la fantaisie n'est permise à une écriture que dans la mesure où elle demeure lisible et déchiffrable. Dans certains mots et sans rien qui justifie la modification, les lettres sont de grandeurs différentes : on dirait qu'on évite les majuscules pour les initiales et qu'on en intercale au beau milieu. Les caractères sont penchés sans parallélisme des pentes ; on croirait qu'un vent de caprice souffle sur leur file qui

trébuche irrégulièrement et perd l'équilibre. Les O se penchent en arrière. Les A ont toutes les formes sauf celle de l'A. Les E et les F rapprochent du haut le trait horizontal, qui s'allongeait en leur milieu. Les T, quand il y en a deux, se réunissent par le haut, dépassent souvent les lettres voisines qu'ils semblent abriter. Le trait même qui trace la lettre se fait gros là où il était maigre et filiforme là où il s'épaississait.

FIG. 560. — L'ASSISTANCE PUBLIQUE. MÉDAILLE DE DANIEL DUPUIS

LIBERALE DE VÉRONE. Célèbre miniaturiste du xve siècle. Auteur de miniatures dans les manuscrits du Dôme de Sienne.

LOUVRE. On a ouvert récemment, au Musée du Louvre, cinq salles nouvelles consacrées aux arts décoratifs. Chacune d'elles forme un tout, un ensemble. Dans la salle Louis XIV, on remarque les tapisseries des Gobelins (visite de Louis XIV à la Manufacture, le Parnasse), un tapis de la Savonnerie, des portières, des meubles Boulle : c'est le triomphe de Le Brun.

FIG. 561. — LA JEUNESSE FRANÇAISE A CHEVREUL; MÉDAILLE DE ROTY

Dans la salle Louis XV, règne le style de Boucher parmi les tapisseries des Gobelins et les meubles, empruntés au Garde-Meuble.

Le Louis XVI occupe les trois dernières salles : tapisseries célèbres des *Mois*, une chambre Louis XVI, la table de Marie-Antoinette, des gobelins, des meubles de Riesener et de Beneman, des porcelaines de Sèvres, des bronzes de Clodion et de Thomire.

MANIPULE. Bande longue et étroite d'étoffe brodée, portée à cheval au-dessus du poignet gauche. Costume ecclésiastique.

MARQUISE. Fauteuil dont le dossier bas s'élève à peine au-dessus des bras.

MÉDAILLES, MÉDAILLONS ET PLAQUETTES. L'art de la médaille s'est réveillé de nos jours. La propagande active et méritoire d'une critique d'art a aidé à cette résurrection. L'antiquité, outre la monnaie, avait connu la médaille commémorative. Les monnaies elles-mêmes présentaient, outre des allégories gracieuses en leur simplicité, des effigies vigoureuses et pittoresques. Tel médaillon de l'empereur Probus est un portrait remarquable. Les monnaies de Syracuse sont des chefs-d'œuvre. Sur telle pièce d'argent de l'Elide, on peut, sans calomnier Phidias, supposer que c'est la tête de son Jupiter qui est reproduite. Avec le déclin de l'art, la beauté des médailles disparaît. Peu à peu elle renaît. Les sceaux ne sont pas sans analogie avec elles. C'est là que le moyen âge remonte à la beauté. Le début du xve siècle porte l'art de la médaille au plus haut point, — d'un coup d'aile, avec Pisano dit Pisanello, superbe de force et de vie. Le Caradosso, plus fin, moins vigoureux, modèle le portrait merveilleux de Bramante. Laurana laisse un curieux Louis XI ; de Louis XII, on attribue un portrait à Michel Colomb. Arrive, avec le temps de Henri IV, le grand Guillaume Dupré : c'est le triomphe d'un art plus calme que celui de Pisanello, mais combien fort et sain et vivant dans le Memmo (fig. 227), dans Henri IV et Marie de Médicis, dans Louis XIII (dont le revers est une belle allégorie). La France peut s'enorgueillir des effigies de Louis XIV par Mauger. Pierre Germain, l'orfèvre, fut chargé de perpétuer le souvenir des gloires du règne du roi Soleil en des plaques d'or. L'Académie des inscriptions fut créée pour fournir les légendes. Roettiers (Joseph) célèbre lui aussi Louis XIV. Puis sous Louis XVI, c'est Benjamin Duvivier, plus doux dans les portraits, plus heureux dans ses allégories. Augustin Dupré frappe les écus à l'Hercule. Avec Gatteaux, Oudiné, Barre, nous approchons de notre époque. En fait, les médaillons où David d'Angers représente les hommes célèbres du Panthéon français sont quelque chose d'analogue à la médaille et à la plaquette, bien que le relief n'y offre pas l'atténuation du relief conventionnel atténué de la médaille proprement dite.

FIG. 562. — MÉDAILLE PAR CHAPLAIN

Mais presque tout ce dont nous avons parlé avait quelque chose de public et d'officiel. Notre temps a vu la médaille et surtout le plaquette servir à une fonction plus intime, plus privée : elles ont perpétué, par quelque allégorie ajoutée à l'effigie, le souvenir de personnes, de faits. On renouvela les conditions du genre dans la mesure où il était loisible. Les encadrements, les inscriptions se dégourdirent et aussi la facture, le style des effigies, style moins roide, moins cerné, avec un peu plus de saillie. Le modelé fut plus souple, se plut aux douceurs un peu floues. Les figures allégoriques se modernisèrent dans leur type et cela parfois avec outrance. De grands artistes furent à la tête des mouvements de rénovation, Chapu, Ponscarme, puis Chaplain, ferme et sûr, puis Roty, épris de fantaisie et de modernisme, Bottée.

MELCHIOR (Jean-Pierre). Sculpteur allemand (1741-1825). Fut attaché comme

modeleur de statuettes et figurines aux manufactures de céramique de Hochst et de Frankenthal.

MEUBLE. *Voir* Ameublement **.

MODERN STYLE. Deux tendances contradictoires se disputent l'esprit humain — l'amour du passé et le désir du nouveau. Le passé nous tient par nos habitudes. Les vieux meubles parmi lesquels nous avons vécu font partie de nous-mêmes, sont le décor de nos souvenirs. Il y a, entre ces choses muettes et nous, un échange d'influence, une sorte de conversation mystérieuse où elles et nous parlons et écoutons, donnons et recevons. Les nouveautés sont des intruses qui apportent le trouble. Supprimez de chez vous tel vieux meuble, c'est un sacrilège familial : c'est ôter, chasser ce que ce vieux meuble nous rappelle, la mémoire de quelqu'un.

D'autre part, ces choses où nous avons vécu ont agi sur nous, nous ont modelés sans que nous en eussions conscience. Ces formes d'ensemble, les dessins de ces détails ont donné une éducation à notre œil : nos conceptions de la forme idéale se sont sinon calquées sur ces reliefs et sur ces contours vus sans cesse, du moins se sont modifiées, rectifiées ou déformées dans un sens particulier. Et toutes ces sensations sont d'autant plus fortes qu'elles ont vieilli en nous, avec nous : elles sont un peu nous-mêmes.

Par contre, un besoin d'activité nous pousse à nous dégager du repos de la routine. Le changement a son charme lui aussi, avec le différent et l'autre. Nous ne regardons plus ce que nous avons longtemps regardé. Notre attention demande un assaisonnement de nouveauté qui la mette en appétit, tandis que l'habitude affadit, engendre la satiété, l'indifférence. Si nous aimons le vieux, nous aimons le nouveau et cela ne va pas sans désaccord.

Ce désaccord aboutit à une cote mal taillée, à un compromis, en ce sens que, dans le nouveau, jamais tout n'est nouveau et que dans le neuf subsiste toujours un peu de l'ancien. Deux causes y contribuent. La fonction utilitaire de l'objet reste constante et lui impose certaines conditions dont il ne saurait s'affranchir. Et puis il y a une progression insensible qui met des phases, des étapes dans tout changement et ménage ainsi des transitions entre un style qui s'en va et un style qui vient.

Le modern style, mot et chose, est anglais dans sa forme première et dans son premier esprit. Cet esprit n'est pas sans une teinte de romantisme, mais d'un romantisme septentrional. Le romantisme que l'on connut de 1830 à 1855 environ, dans les arts décoratifs, avait mêlé un peu confusément le gothique et la Renaissance. On se reporta de nouveau vers le Moyen âge, mais dans sa partie peu explorée, dans le roman, dans le saxon, lourd et froid. Les chansons de geste, les légendes primitives, les enchanteurs, les fées, Merlin, Mélusine, les bardes revinrent à la mode. La littérature, la peinture les célébrèrent. Tout cela amenait aux reconstitutions de milieux. L'école des peintres Préraphaélites anglais s'y adonna, méticuleuse, touffue de détails, faisant le portrait des choses. Cela sortit des livres, descendit des tableaux, reprit place dans les demeures. Le meuble anglais pesant et solide s'y prêtait. L'ébéniste se fit menuisier, dessina surtout en géomètre, s'amusant aux formes cubiques, aux boules, aux simplicités frustes d'une façon voulue. Ce fut la première période du style nouveau, simple à l'excès, mais non sans saveur dans certains domaines décoratifs comme dans la tenture murale, papier, étoffe ou céramique. Ce fut le temps des bancs massifs, des assemblages à chevilles accusées, des barbaries raffinées, toutes choses auxquelles l'art de la Suède-Norvège se montre encore fidèle. La mode s'y mit et aussi

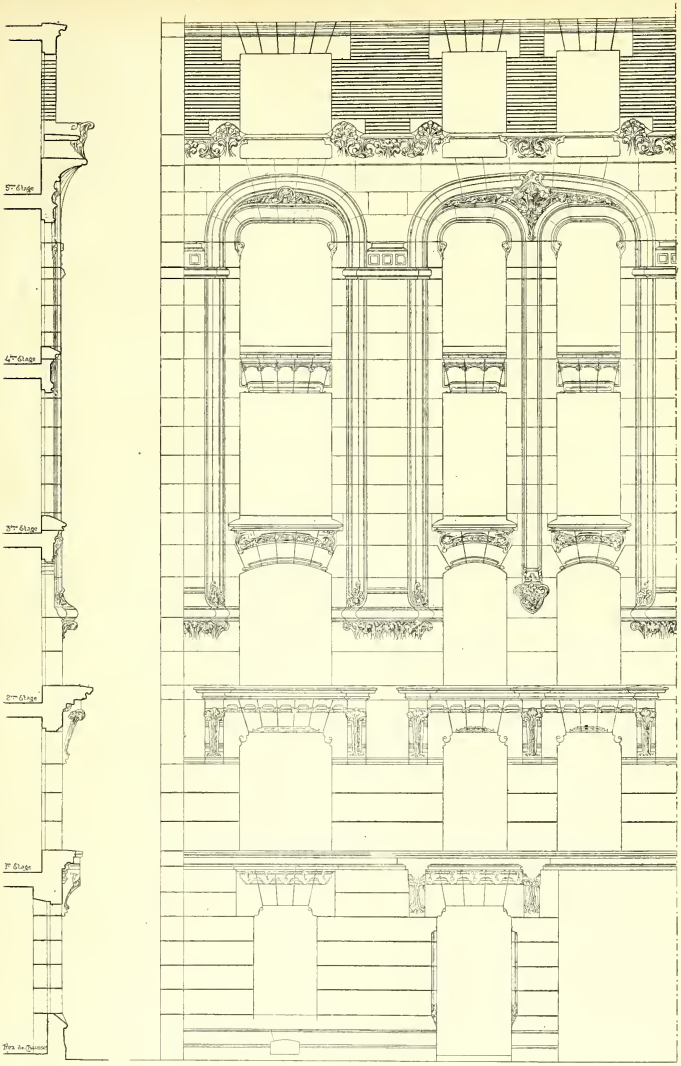


FIG. 563. — MODERN STYLE FRANÇAIS : FAÇADE D'UNE MAISON PAR ED. LAMOUREUX, ARCHITECTE (1900).

le goût des hautes classes. Les Préraphaélites, en voulant se rattacher aux primitifs italiens, abordaient également des sujets où l'on retrouvait les belles draperies, les brocarts, les joyaux, les costumes des peintures italiennes, les belles ordonnances somptueuses du Ghirlandajo et des autres. L'importance sociale prise dans le monde par les artistes aida à la diffusion des tendances nouvelles. Les peintres faisant de leurs ateliers des salons où ils recevaient, on voulut avoir des salons qui, par contre, fussent un peu des ateliers, en imitassent le pittoresque fouillis, les coins indépendants. On voulut de « l'esthétique »; on se proclama esthète. Dans l'idéal nouveau intervinrent étrangement les raffinements compliqués des détails s'unissant à des formes d'ensemble gourdes, lourdes. L'Angleterre manque de lumière et de soleil. Elle chercha, et on chercha avec elle, la clarté dans les vernis-laque : ce fut la plus vilaine période, celle de la camelote fragile se cachant sous des couches où ressuscitaient les céladons avec prédominance du vert platane. Cette clarté appela toutes les clartés, tentures, meubles, tapis, céramique. (*Voir* Angleterre **.)

Aux Expositions et aux Salons, on fit place aux objets d'art : le voisinage ne fut pas sans influence. D'autre part, les Beaux-Arts se mêlèrent davantage aux Arts décoratifs. Les sculpteurs notamment ne dédaignèrent pas de modeler des pièces d'orfèvrerie ou de céramique.

La réaction vint et naquit dans le modern style lui-même. Elle sortit de l'interprétation continentale et surtout française. Elle était inspirée d'un japonisme latent, de ce japonisme qui avait contribué un peu à créer l'art nouveau et qui se vengeait. Le modern style actuel dans ce qu'il a de bon est, tout en s'affranchissant des traditions classiques, une réaction contre les premières phases du modern style. Il est issu du bijou (*Voir* Bijouterie **). Il date des environs de 1890.

Dans les deux camps, le traditionnel et le modern, il y a des exagérations. Les classiques outrent leur exclusivisme : il y a du légitime et du beau dans le nouveau style et on peut le concéder sans renier les anciens dieux. Il y a de l'absurde et du laid dans le nouveau style : les novateurs n'ont pas toujours raison. Tout cela se tamisera, s'épurera. (*Voir* Ameublement **.)

Les caractéristiques sont à considérer dans les lignes, les formes, les couleurs et dans l'esprit général de composition des ensembles.

Dans le modern, la ligne fournit des courbes et des moulures d'une nature spéciale. La ligne droite est supprimée; mais la courbe n'est pas une courbe régulière et géométriquement décomposable. Il semble que cette ligne mêle quelque chose de roide et de crispé à son caprice, elle est d'une fantaisie un peu froide : c'est comme le profil d'un rinceau allongé, étiré fortement. Parfois rétrécie et réduite à l'état de lanière, mais d'une lanière qui garderait la même largeur dans presque toute son extension, elle ne s'amincit en pointe qu'à son extrémité (ferronnerie et ornement sur fond). Parfois elle se prolonge ténue, filiforme, d'une maigreur constante, puis serpente, s'agite en courbes non symétriques, en dessins de claquements de fouet : son extrémité porte alors quelque fleur, quelque fleuron, quelque motif ornemental. Dans les moulures ou plutôt dans ce qui remplace les moulures (le mot « moulure » correspondant à l'idée de profil constant avec saillies et creux parallèles), la ligne moderne n'est pas géométrique, reste aussi loin du classique que du gothique, par exemple. Elle est plutôt végétale d'origine ou d'analogie, mais ce qu'elle imite et rappelle de la plante, ce n'est ni la fleur, ni la feuille : elle fait songer à la tige de certains arbres, tige

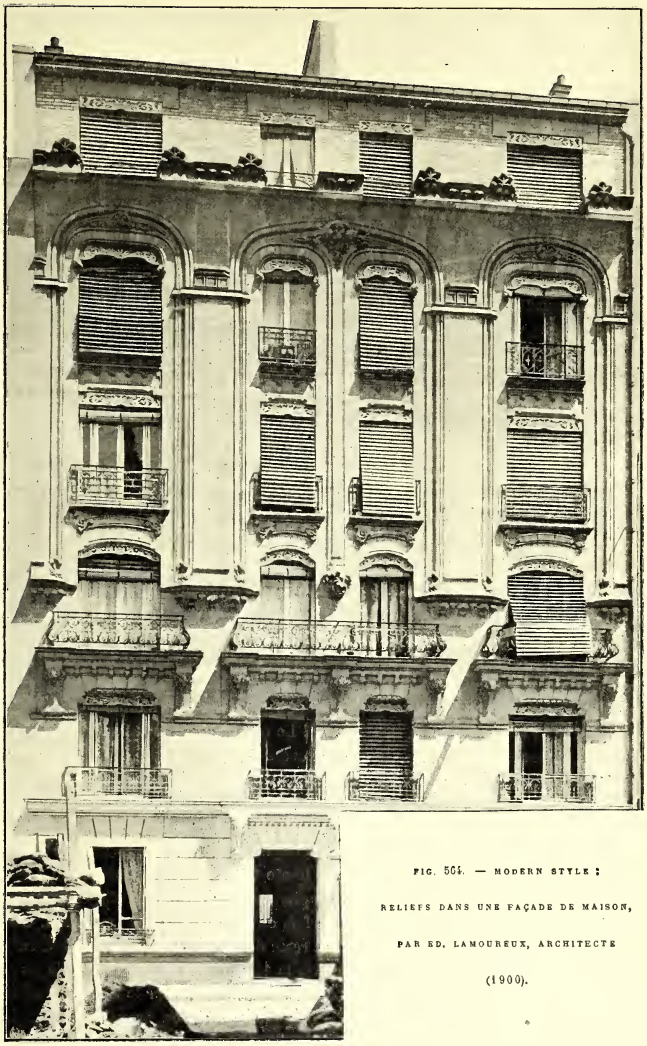


FIG. 564. — MODERN STYLE :

RELIEFS DANS UNE FAÇADE DE MAISON,

PAR ED. LAMOUREUX, ARCHITECTE

(1900).

noueuse où d'un nœud à l'autre s'étend, en serrant sa roideur, le bois formant quelques cannelures à évidement irrégulier. On dirait plutôt de quelque os infléchi, grossi à ses extrémités par les bosses de l'articulation.

Cette particularité de la ligne se retrouve dans les reliefs des surfaces bombées, ventrues, sans que ce bombé et ce ventru aboutissent à la sphère ou à une portion régulière de sphère. Les vases, le plus souvent en forme de poches, de cylindres qui, mous, s'affaisseraient, s'écrouleraient, couleraient vers le bas, en sont un échantillon typique.

La flore ornementale se modifia, abandonna l'acanthe sempiternelle, si belle pourtant, pour les palmes, les chardons, les lis, les iris surtout. Cette décoration végétale offrait plus de vie que les rares figures humaines qui l'accompagnaient parfois. De là venait le mouvement de la ligne et cela n'avait pas été sans une phase de préparation, de réhabilitation de la plante naturelle dans sa vie propre. Le japonisme a dégourdi la flore ornementale. A la fleur et à la feuille isolée, il a substitué la tige, la branche vivante avec le pittoresque de son manque de symétrie. De là vient aussi, à la place du bouquet aux fleurs étranglées dans une ficelle, la gerbe libre. Tout se tient.

Pour la couleur, la palette moderne affecte les tons clairs, parfois mêlés d'une teinte légère rosée, bleutée, jaunâtre, verdâtre. Le vert semble préféré : il est lourd et pâteux chez les Allemands. Cette prédominance de la clarté vient de ce que la tenture murale s'est faite plus claire et que le modern style vient pour beaucoup de la tenture murale. Ces clartés eurent, dans les vernis-laque, des complices. Cette gaieté de ton est nécessaire sur les choses légères ou sur ce qui est placé en haut ; mais le clair doit être à sa place et il n'y est pas quand il donne une apparence de fragilité à des meubles que leur destination veut solides. De même le tapis clair est absurde, parce que sur le tapis on marche, le tapis est support, soutien ; il est aussi déraisonnable ainsi, que le serait un plafond de couleur foncée.

Pendant que ce qui doit rester sombre s'éclairait sans raison, il arrivait que, par une contradiction paradoxale, les objets frivoles affectaient des tonalités tristes et mates. La céramique, la verrerie même et la bijouterie rompirent avec des traditions jusque-là acceptées comme des conditions essentielles de leurs substances et de leurs fonctions. Le bibelot se fit triste, grave. Adieu la fleur ! Le meuble et la menuiserie s'inspiraient des tiges, ailleurs régnait l'imitation des écorces (compléter aux articles céramique, verrerie, bijouterie, ameublement ; Angleterre, Autriche, Allemagne, etc.).

On peut suivre le modern dans les diverses branches du décoratif.

Les tentures de papier ou de toile peinte n'occupent plus la même hauteur sur les murs des pièces. Souvent, dans le haut, une baguette horizontale termine le papier et laisse place à une haute bordure ou à une haute frise de 50 centimètres à un mètre. Cette bordure n'est plus dans le ton du papier qu'elle surmonte : elle est autonome, a son décor à elle, dessin et couleur, — parfois en feuillages genre Louis XIII. C'est là une imitation d'un usage anglais. Quant au reste de la paroi ou à la paroi tout entière, s'il n'y a pas la bande susdite, le papier ou la toile sont décorés de feuillages et de fleurs, très fournis mais à éléments très simples, — ou bien, sur le fond monochrome clair dont le milieu est laissé nu et vide, quelques feuilles ou branchanges semblent tomber du haut tandis que, dans le bas, des ornements végétaux montent en tiges souples plus ou moins capricieusement courbées et terminées par des fleurs grandes,

espacées et dépassant les boutons. Souvent chaque paroi forme panneau et est encadrée,

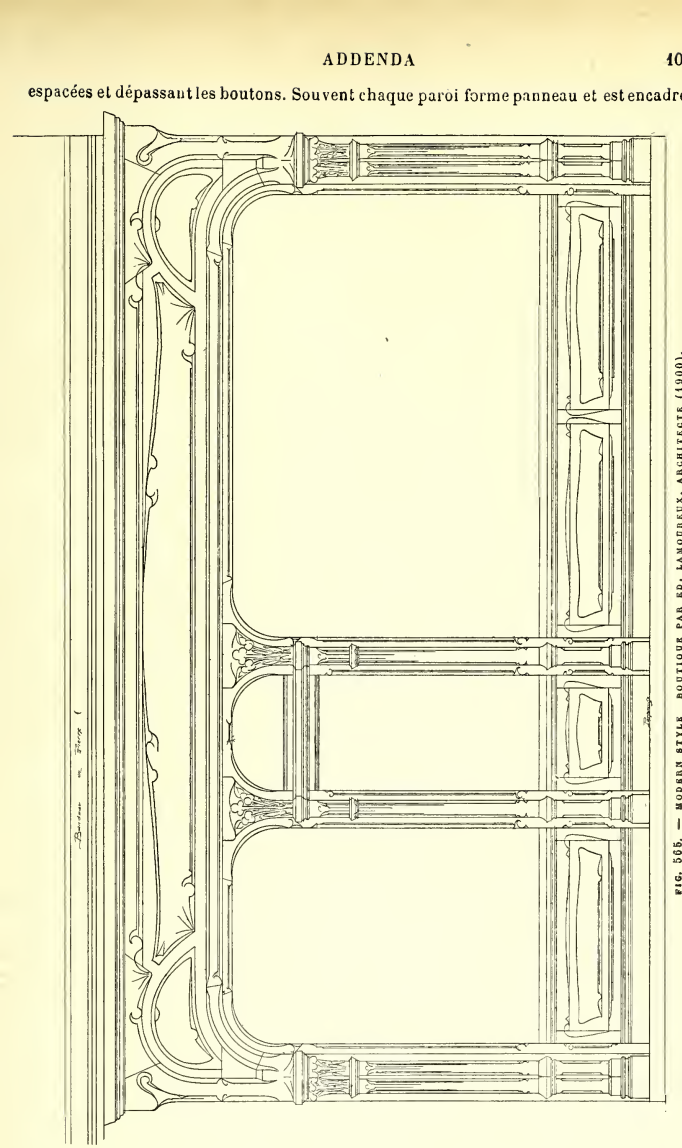


FIG. 565. — MODERN STYLE BOUTIQUE PAR ED. LAMOREUX, ARCHITECTE (1900).

haut, bas et côtés, par une bordure. Les pièces présentent généralement une couleur

dominante, peinture, papier, étoffe, tapis. Tandis que les bois se contournent à plaisir, les étoffes des tentures, rideaux et portières, semblent dissimuler leur souplesse. Les complications des frontons, des dessus de fenêtres, des ciels-de-lit, font place à la simplicité de plis parallèles, tombant en cannelures tuyautées du haut en bas. Les têtes flamandes elles-mêmes sont rares. Les portières pendent, attachées très visiblement à de gros anneaux roulant sur des barres qui ne sont pas tout au haut de la baie, laissent place à du jour au-dessus d'elle, jour où se découpent les fantaisies de la menuiserie nouvelle. Ces découpures dans le vide sont fréquentes.

La menuiserie « modern style » n'aime pas les angles droits : elle les esquive par la courbe, ou les remplit et les bouche par des segments de rosaces ou des lanières de bois dont la forme rappelle les aplustres des navires antiques.

Le meuble est une encyclopédie. Chaque meuble veut un peu être tous les meubles.

Certains canapés prolongent des tentacules de bois qui soutiennent une étagère minuscule imprévue. Cette tendance à l'étagère, aux recoins, multiplie les tablettes, les niches, les tiroirs.

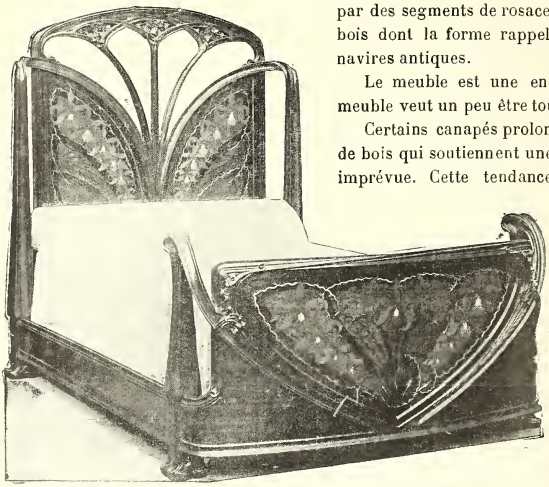


FIG. 566. — MODERN STYLE. LIT AVEC INCRUSTATION PAR MAJORELLE

On avait vu, dans des cabinets orientaux en bois de fer à incrustations, quelque chose d'analogue. Tout cela a amené à faire les meubles à plusieurs corps, mais à plusieurs corps sans symétrie. Une armoire à glace se décompose en un battant qui encadre et soutient la glace, en un autre battant qui forme porte pleine mais ne descend pas aussi bas que la glace, sa voisine, et s'arrête au-dessus d'un ou de deux tiroirs tenant la moitié de la largeur du meuble.

Sur les côtés s'étagent des tablettes inégales de dimensions, différentes de formes, attendant les bibelots du jour.

Les sièges ont souvent une ossature maître de bois mince et cambré. La partie sur laquelle on s'assied offre l'apparence d'une pelle, plus large en avant qu'en arrière.

L'étoffe qui garnit cette partie ne déborde pas, ne dépasse pas le bois, mais est fixée sur le bois en laissant ce dernier paraître en cadre ; l'étoffe se bombe là, mais sans trop de saillie, comme au haut du dossier où elle présente son petit coussin plat entre

les ajours capricieux du bois. Les étoffes de ces sièges, le plus souvent, sont fragiles, imprimées de colorations éphémères à la mode.

Les entrejambes des meubles sont ou trop maigres ou trop lourds, dans les tables notamment. Les supports, dans ces dernières et dans les armoires, cabinets, etc., ont

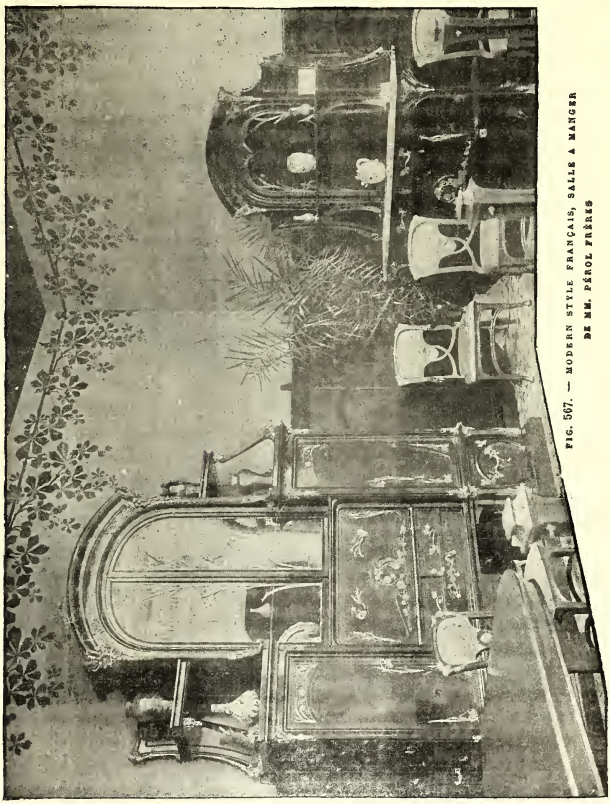


FIG. 567. — MODERN STYLE FRANÇAIS, SALLE A MANGER DE MM. PÉROL FRÈRES

ordinairement, à l'angle formé en haut, une sorte de console à profil concave. — *Voir* VASE (*).

L'architecture modern style naît du bibelot.

Les formes d'ensemble du meuble avaient longtemps présenté l'aspect d'édifices. On y retrouvait des façades, les colonnes. Les éléments plus petits de la décoration étaient eux-mêmes empruntés à l'architecture, non seulement au Moyen âge gothique où l'ogive est partout, mais même aux époques plus récentes, avec les moulures,

les oves, les astragales, l'acanthe corinthienne, les cannelures, etc. Un moment, le style Louis XV avait troublé la sérénité froide des surfaces des constructions; la façade s'était faite plus pittoresque par une sorte d'influence des rocailles qui, sorties du bibelot intime, s'aventuraient au dehors. C'est un mouvement analogue qui, de nos jours, rend ou tend à rendre la maison moins solennelle d'aspect, plus décorative jusque dans son extériorité. Cela a commencé par l'hôtel particulier. L'uniformité qui régnait dans les maisons de rapport fait place à une recherche d'originalité. Déjà, il y a quelque vingt ans, les bow-windows d'origine anglaise, ces sortes de balcons-vérandas, avaient apporté un peu de relief. La polychromie des ornements et des frises en terre-cuite, en faïence ou en mosaïque, avait fourni un élément de gaieté.

La sculpture, longtemps réduite aux figures allégoriques, aux mascarons, aux cartouches, aux guirlandes qui ornaient le dessus de la porte ou les soutiens des balcons, est devenue à la fois plus timide et plus hardie, — plus timide en se restreignant à des lignes, à des membrures, à quelques feuilles, — plus hardie en donnant à tous ces éléments une unité qui fait de la façade un tout.

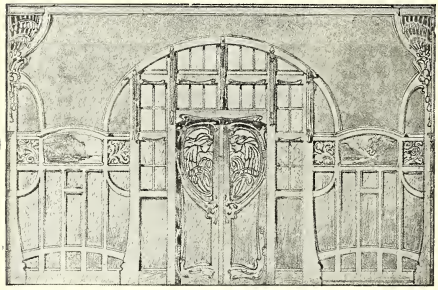


FIG. 563. — MODERN STYLE ALLEMAND : BOUTIQUE PAR MOHRING.

Elle intervient maintenant partout dans les encadrements variés des baies, dans les panneaux qu'elle dessine, dans les supports des balcons où elle remplace les sempiternelles consoles sans les rappeler.

Des nervures s'allongent, jaillissent, avec çà et là quelque bourgeonnement qui s'échappe, quelque floraison esquissée, — le tout non plus appliqué, plaqué, isolé dans l'ensemble ou du moins y ayant comme son existence indépendante, mais, au contraire, s'agençant dans un ensemble très un et donnant en outre l'impression d'une façade non marquetée, incrustée d'éléments décoratifs, mais comme modelée dans une matière plastique (fig. 563 et 564).

L'influence qui a bouleversé ainsi l'architecture vient du modern style; par un mouvement contraire à ce qui se produit ordinairement, c'est du petit qu'est partie la modification du plus grand.

MONTRES. — A mentionner, dans l'article courant, la montre en acier et, dans l'article de luxe, la forme nouvelle des montres. A la montre plate a succédé la montre bombée. L'anneau autrefois rond présente la forme d'un ovale couché et la queue, qui le rattache au corps de la montre, est plus longue qu'il y a dix ans et fait songer aux montres à sonnerie d'antan. La décoration des boîtiers, longtemps réduite aux sempiternels guillochés qui entouraient un écusson banal destiné aux initiales, est plus variée, revenant ainsi aux jolies traditions du XVIIIe siècle qui y employa les divers ors, rouge, jaune, vert, les émaux, les ciselures à figurines et sujets allégoriques. Le moderne y déploie sa fantaisie en de doux reliefs qui semblent plulôt modelés que

ciselés et dont — selon la tendance du jour — les contours meurent et se fondent dans la surface qui forme le fond.

ORFÈVRERIE. En raison de la valeur de la matière employée, l'orfèvrerie est plus lente à s'émouvoir. Le XIXe siècle a eu ses grands orfèvres, auxquels on ne donne pas toujours la place qu'ils méritent. Les Odiot ont continué la tradition. Le romantisme avec les Froment-Meurice, les Fannière, les Feuchères, les Wagner, les Vechte, les Morel-Ladeuil, les Bapst, les Falize, fournit une ample moisson de belles œuvres, comparables pour la sûreté du dessin aux œuvres du passé. La maison fondée en 1842 par Charles Christofle (1805-1868) répand, grâce à la galvanoplastie, de beaux modèles qui élèvent le goût du grand public. Ce qui manque encore, ce sont moins ce qui manqua, ce qui chefs-d'œuvre que le public et les excellents artistes capables de l'amateur dignes de les apprécier.

Le Surtout de Table du duc de Luynes (exposé en 1849 et 1851), la crosse de Boucheron (exposée à Lille en 1882), le Vase des Titans

FIG. 569. — FALIZE : TRUELLE ET MARTEAU AYANT FIGURÉ DANS LA CÉRÉMONIE DE LA POSE DE LA PREMIÈRE PIERRE DU PONT ALEXANDRE III

de Vechte (1862), le Prix du Jockey-Club (1882), le Gobelet de l'Union centrale (par Falize) sont des pièces de premier ordre. Le japonisme a influé sur les formes, sur le décor et sur les tonalités des métaux dans l'orfèvrerie. L'émaillerie (voir ce mot) y a repris une place plus considérable. A mentionner l'orfèvrerie religieuse du Lyonnais Armand Caillat, original dans ses formes et dans ses émaux.

Dans un domaine intermédiaire entre l'orfèvrerie et la statuaire, il est juste de mentionner les belles conceptions de Baffier. (*Voir* PLANCHE 14.)

C'est d'ailleurs un fait remarquable, probablement le résultat du voisinage des Beaux-Arts et des Arts Décoratifs aux Salons. Des sculpteurs de grande valeur, comme Dampt, Moreau-Vauthier, Injalbert ont cru, avec raison, qu'ils ne dérogeaient pas en entrant dans l'art décoratif. Sans doute il s'ensuit des hardiesses. Le petit parfois n'y semble que du grand qu'on aurait réduit. Les figures, les personnages modelés ne se résignent pas à un rôle ornemental, débordent, accaparent un peu et font de l'objet qu'ils décorent un prétexte, une occasion où la destination de cet objet risque de ne plus compter. On n'encadre plus les motifs ornementaux dans des moulures comme autrefois. On ne se contente plus de reliefs timides. C'est la ronde-bosse qui triomphe. Mais quelle belle phalange de noms qui enjambent les frontières des domaines divers,

FIG. 570. — VASES ET JARDINIÈRES EN PORCELAINE DURE, COULEURS DE GRAND FEU DE LA MANUFACTURE DE RÖRSTRAND (SUÈDE).

Ledru, Levillain, Lelièvre, Faivre, Carrier-Belleuse, Chéret, Lefeuvre et combien d'autres.

ORNEMANISTES. Le modern style n'est pas venu des ornemanistes proprement dits ou du moins professionnels, qui semblent être restés plus fidèles à la tradition. Ces dessinateurs de motifs, de modèles, on les oublie bien injustement, quoique en fait ce soit souvent leur œuvre que l'on admire sous la signature de l'exécutant. Les maîtres de l'affiche sont des ornemanistes, comme les dessinateurs de couvertures, de titres, d'en-tête (Rambert, Giraldon, Combaz, Rudnicki). Reiber, par l'*Art pour tous*, a exercé une grande influence sur la résurrection. C'est Normand, c'est Chédeville, c'est Riester, c'est Lechevallier-Chevignard. C'est Rossigneux, toujours sur la brèche, et qui a fourni des modèles à nos plus grands bijoutiers.

OUDRY (Jean-Baptiste). Peintre et ornemaniste français (1686-1755). A laissé des modèles de vignettes, arabesques, cartouches, motifs décoratifs et des modèles de tapisserie. Oudry fit pour les Gobelins les cartons de la suite de tapisseries intitulée « les Chasses de Louis XV » (1733). Il devait plus tard diriger la manufacture de Beauvais, direction qu'il occupait encore quand il mourut.

PASSGLAS. Gobelet cylindrique reposant sur un ourlet.
PÉDIEUX. Sortes de solerets.
POCAL. Verre à couvercle (allemand).

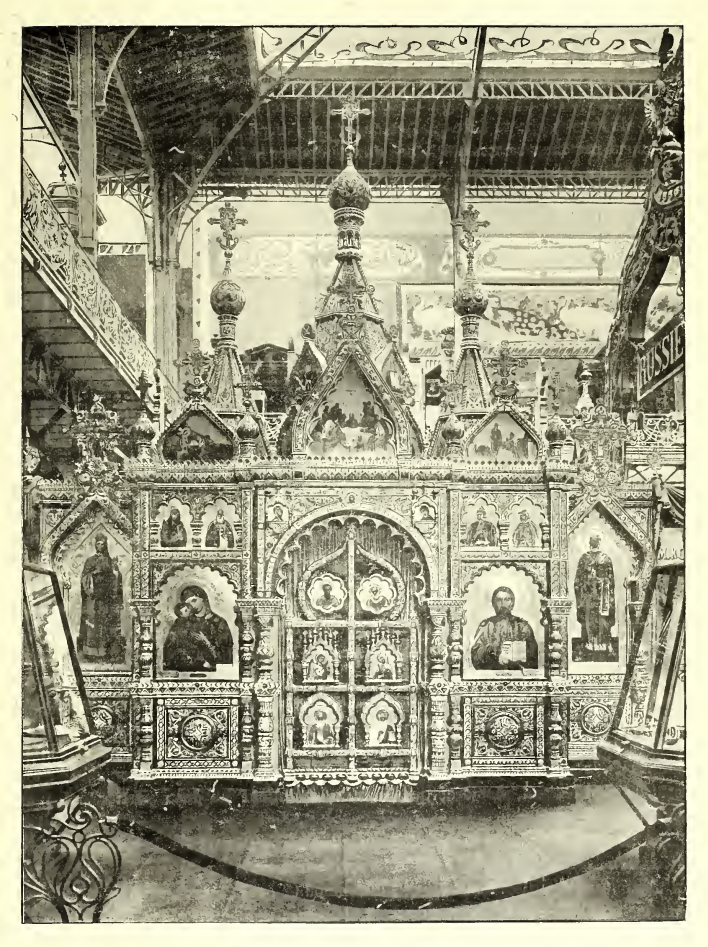


FIG. 571. — ART RUSSE : CHAPELLE EN CÉRAMIQUE ET EN ORFÈVRERIE

PYRGOTÉLÈS. Célèbre graveur grec sur pierres dures. Graveur d'Alexandre.
PYROGRAVURE. Procédé récent qui, comme son nom l'indique, consiste à gra-

ver par le moyen du feu, sur le bois. Le trait est « brûlé » dans le bois et est susceptible de divers tons, noir un peu brun, café, roux, roussi. On obtient ainsi des effets décoratifs curieux, agréables dans une gamme restreinte cependant. On a allié la peinture (une peinture à indications légères de tons légers conventionnels) à la pyrogravure qu convient à l'ornementation de frises, de panneaux, ornementation nécessairemen sommaire et un peu fruste qui réclame un dessin et une composition simples ainsi que des voisinages convenables.

RELIURE. Le modern stylc a modifié la reliure dans un sens louable, en ce qu'il fait de l'enveloppe du livre quelque chose qui s'inspire du livre même. Ce n'est évidemment pas chose accessible à tous que de donner à chaque reliure une forme, une composition, des colorations en accord avec chacun des volumes. Le cuir extérieur a pris l'aspect d'une couverture dessinée et coloriée, cela à l'excès et de façon criarde. Les couleurs claires, violemment juxtaposées en des mosaïques d'arlequin, traduisent souvent des dessins frustes et d'une puérilité voulue. Le japonisme le plus hardi est timide auprès. Gruel, Engel, Marius Michel sont à la tête des classiques, Meunier et Wiener modernisent. Ruban participe des deux écoles et dans ses audaces garde une certaine mesure. (*Voir* PLANCHE 9.)

RAUNER (GUILLAUME-MICHEL), d'Augsbourg. Orfèvre renommé (XVIIIe siècle).

RORSTRAND (Suède). Manufacture de céramique fondée à la fin du XVIIIe s., fig. 570.

ROUSSETTE. Synonyme de GALUCHAT.

RUSSIE. Les arts décoratifs, encouragés officiellement, se développent dans la tradition du style russe, sorte de byzantin modifié, un peu chargé et lourd, — ornementation parfois ajourée comme du bois découpé, parfois compliquée de balustres pansus et courts, parfois surchargée de pierreries et de gemmes, — avec prédominance des colorations vertes et rouges. Les lapis, les malachites, les verroteries, les cabochons à hautes sertissures se retrouvent, ainsi que les émaux en résilles. Nombreuses créations : Manufacture de mosaïque de Saint-Pétersbourg, Manufacture de porcelaine de Péterhoff, Ecoles Stréglitz et Stroganoff.

SAINT-LOUIS. Village d'Alsace dans les environs de Sarreguemines. Un des plus importants centres actuels de la verrerie et de la cristallerie. (Fondé vers 1770.)

SAUTOIR. Sorte de longue chaîne passée autour du cou et retombant double jusqu'à la ceinture. Ce bijou, qui rappelle les chaînes de montres de femmes, en usage vers le milieu du XIXe siècle, a reparu vers 1897; mais il n'a plus la même destination et ne porte qu'un lorgnon, un face-à-main, un éventail ou des pendeloques.

Il est le plus souvent d'or à anneaux simples ou à motifs ciselés ou émaillés, interrompus de loin en loin par des perles ou des pierres précieuses. Un coulant ou une sorte de petit fermail, plus orné que le reste, maintient les deux parties tombantes sur la poitrine.

En même temps que le sautoir ressuscitaient les breloques ou du moins tous les bijoux minuscules, suspendus à l'extérieur, bijoux dont la fin du dernier siècle a fait un abus (amené probablement par l'incommodité ou l'absence de poches dans le costume féminin, d'où le retour du sac dit réticule et surnommé ridicule).

Ces bijoux suspendus comme des sonnailles sont des plus nombreux. Il y a les breloques proprement dites qui parfois sont des allusions aux événements ou aux personnages du jour. Il y a la série des soi-disant fétiches ou porte-bonheur : le trèfle à quatre feuilles dans un médaillon de verre, la noisette, le fer à cheval, le vieux

soulier, le porc. Certains fétiches sont parfumés à parfums solidifiés. Il y a aussi les trousses, aussi fournies et aussi bruyantes que les clavandiers des sœurs tourières de

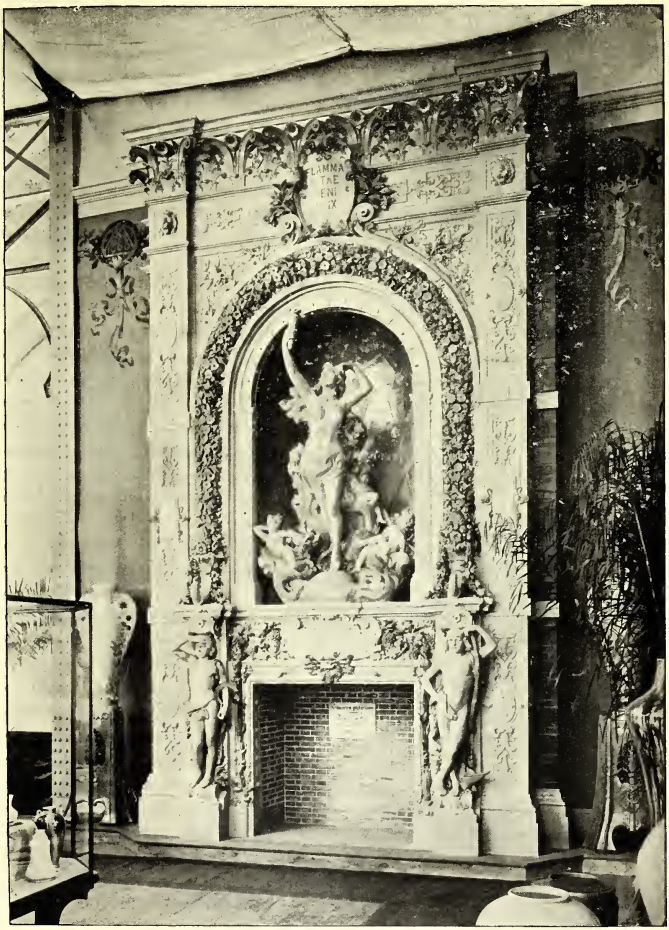


FIG. 572. — CHEMINÉE MONUMENTALE EN GRÈS-CÉRAME DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES

jadis. On voit tout dans ces trousses, la bourse d'or en mailles, la boîte à poudre de riz, le petit miroir, le petit peigne, le couteau, etc.

SÈVRES. Nous avons parlé de la nouvelle pâte due à M. Lauth. La Manufacture nationale, après la faveur du décor pâte sur pâte, s'est lancée dans un style nouveau inspiré très manifestement de celui de la Manufacture royale de Copenhague. Des tonalités plus douces, pâles même, ont décoré les surfaces. Les flambés sur porcelaine, flambés clairs, panachés de pluies d'émaux gais, lilas, grisâtres, etc., sont à signaler ainsi que les essais de grande céramique pour le plein air (fontaine, frise). Le nouveau procédé avec ses mouchetures en irradiations moirées ne semble pas avoir encore fait ses preuves de beauté. De même les pâtes de verre de Cros. Par contre, le surtout de table (danses grecques), (exposé en 1900), était une merveille. (*Voir* PLANCHE XVII et fig. 540, 555, 572, 574.)

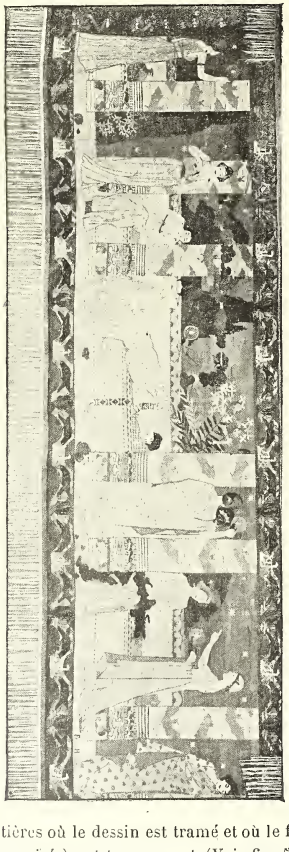


FIG. [illegible] — LES VIERGES SAGES ET LES VIERGES FOLES, TAPISSERIE NORVÉGIENNE (1900).

SPECKSTEIN. Sorte de stéatite. L'art allemand au XVIe siècle a produit des médaillons et des portraits taillés dans le speckstein. *Voir* TESCHLER.

SUÈDE-NORVÈGE. Les beaux-arts scandinaves sont parmi les plus hardis. Les richesses préhistoriques des Musées inspirent l'art décoratif qui se plaît à une barbarie préméditée. L'abondance du bois (qui règne jusque dans l'architecture) explique sa prédominance dans le meuble aux simplicités et à la solidité exagérées, aux couleurs enfantines, criardes, au décor géométrique. L'orfèvrerie a des émaux en résilles, des filigranes, des granulés, des pendilles. La tapisserie représente de grands personnages d'un dessin volontairement rudimentaire, en des colorations ultra-claires, avec des floraisons à éléments peu nombreux et grands, un Moyen âge plus près de la célèbre broderie de Bayeux que des tentures flamandes. Les ateliers de la Manufacture de Christiania (fondée en 1897) produisent de curieuses portières où le dessin est tramé et où le fond, fourni par les fils de la chaîne parallèles (non croisés), est transparent. (Voir fig. 573, jolie pièce de Christiania et fig. 538, 570.)

TALAVERA-DE-LA-REINA. Ville d'Espagne (Nouvelle-Castille). Un des principaux centres de la céramique espagnole dès le XVIe siècle. Ses faïences étaient renommées et exportées jusqu'aux Indes. La fabrication dont la réputation se continua jusque pendant tout le XVIIIe siècle était des plus variées et imitait les majoliques italiennes ou les décorations chinoises. A côté de ces productions, il faut citer, comme plus

originaux, certains vases en forme d'oiseaux ou d'animaux, modelés en terre rouge poreuse. Ces vases s'appelaient des bucaros et des brinquiños. *Voir* ces deux mots.

TAPIS. A noter, vers 1895, l'essai d'importation des vilains tapis japonais, — puis, la tentative des tapis clairs modern style à grands feuillages allongés, absurdes. Le tapis vrai, c'est le tapis d'Orient.

La Bulgarie tisse, depuis quelques années, des tapisseries et des tapis plus beaux de dessins que de fabrication, inspirés des tapis d'Orient, mais dans un sens plus géométrique pour les éléments et plus symétrique pour les couleurs.

TAPISSERIE. (*Voir* Gobelins **, Suède **, Ameublement **, Modern Style **.)

TISSUS. A noter, vers 1890, la vogue des cotonnades anglaises Liberty, employées pour rideaux ou demi-rideaux du bas, à anneaux jouant sur tringle (dits brise-bise). La peluche de lin, jolie, aux doux reflets, aussi belle, disons plus belle que la peluche de soie, est en vogue vers 1895 : mais c'est un tissu fragile aux colorations éphémères, — tout comme le velours de lin, importé par l'Angleterre, avec ses jolis décors modernes et ses belles couleurs, mais déjeuner de soleil.

Fig. 574 — Vase décoré par Cheret (Sèvres)

UNTEUTSCH (Friedrich). Dessinateur allemand du milieu du XVIIe siècle. A publié dans son « Nouveau livre d'ornements très utiles aux menuisiers, ébénistes, artisans, etc. », toute une suite de modèles de meubles et d'ornements où triomphe le style dit auriculaire.

VASE. Autrefois les vases se composaient de diverses parties. Le pied était distinct de la panse et arrondissait au bas ses moulures en forme de piédouche. Le bord supérieur du vase se retroussait comme une sorte de lèvre. L'anse ou les anses constituaient des motifs décoratifs ayant une certaine indépendance. L'ornementation émaillée se partageait le plus souvent en sorte de zones qui entouraient le vase comme une ceinture.

De nos jours, la vase a plus d'unité : son ensemble n'est pas décomposable. Le pied

est supprimé et se réduit tout au plus à un ourlet. Les anses se sont faites rares. La décoration est enveloppante et générale, le plus souvent.

Il y a là une tendance à l'unité, tendance caractéristique du modern style, qui n'admet plus, dans un ensemble décoratif, les parties encadrées, formant panneaux, pas plus que les éléments d'ornements qui donneraient l'idée de quelque chose de plaqué, d'ajouté, de superposé. Nous avons eu à le noter en architecture.

Parfois, au lieu de décoration émaillée, le vase montre des reliefs modelés, des personnages qui paraissent tourner autour du vase, surtout dans la partie inférieure. Quelquefois c'est quelque figure qui joue le rôle de l'anse d'autrefois. Dans ces deux cas, les reliefs tiennent plus au vase même, semblent en sortir, ne cessent pas ou cessent le moins possible de faire corps avec lui. Ce qui, dans ces reliefs, forme les arrière-plans se fond dans la masse, sans contours cernés et accusés.

VERRERIE. Le verre est d'essence et d'aspect chose frêle, fragile, légère, aérienne. Le regard le traverse. La lumière y joue dans la pâte, s'y plaque en reflets. L'amour du nouveau a entraîné la verrerie dans une tendance qui n'est pas sans quelque chose de paradoxal. A la verrerie vénitienne gaie, printanière, douce à l'œil comme des fleurs qui seraient des fleurs de lumière, à la verrerie de Bohême plus métallique d'éclat, mais si fine sous ses dentelles gravées, à la verrerie ornée de jolis grenats, on a fait succéder une verrerie qui lutte avec les camées, les intailles, les agates. Tandis que le meuble se faisait frêle et clair, le verre devenait solide et foncé, épaississait sa limpidité, se feuilletait de couches superposées aux colorations moroses. Il se taille, se sculpte, se ronge, s'use en différences de plans. Kœpping conserve les formes grêles, des bulles de savon sur un pied filiforme, mais avec des tons farouches, des bulles de savon vues par une nuit sans lune. Le modern style dans le verre triomphe avec Gallé, dans ses vases de formes originales, d'une saveur très en accord avec le goût et l'esprit du jour, avec des mystères de couleurs savamment ménagées, une sorte de symbolisme auquel prêtent les pensées de poète qu'il grave en lettres d'or sur le vase qui en est le commentaire. (*Voir* Planche I.)

VITRAIL. Nous sommes loin du vitrail de l'apogée, du vitrail du XIIIe siècle. Deux écoles contradictoires représentent le nouveau. Pour l'une, le vitrail n'a plus rien du tableau. Il n'a même rien de géométrique en ses éléments. Les parties sont découpées capricieusement et, entre les plombs qui n'ont plus de sens, s'encadrent des parties de verres aux colorations fantaisistes, panachées des tons les plus divers, la plupart laiteux et opalins ; on dirait des nuages capricieux ; c'est le triomphe du favrile glass de Tiffany. Les ressources de l'émaillerie du verre servent à la seconde école pour « peindre » en couleurs fusibles et vitrifiables quelque décoration peu chargée, — des floraisons, parfois des oiseaux, — le verre nu (le plus souvent craquelé, verre anglais, verre de cathédrale), formant fond. Les plombs y sont nuls ou inutiles. La tradition peut encore, entre ces deux types du faux vitrail, citer des noms d'artistes; Champigneulle, Gsell, Gaudin, Ottin, Christiansen, Jacques Galland, Tiffany; les compositions de Galland, d'O. Merson, etc.

VITRE. A noter, vers 1895, la mode des petits carreaux pour les fenêtres, petits carreaux dont on donnait l'illusion en plaquant sur les grandes vitres des moulures formant un quadrillé (rectangulaire peint en blanc) et divisant la grande vitre en petits panneaux d'environ 15 centimètres sur 20, — mode stupide qui supprimait de la lumière et n'avait pour prétexte que la protection contre les curiosités voisines.

TABLE DES MATIÈRES

CLASSEMENT DES ARTICLES SELON LEUR ORDRE RAISONNÉ

GÉNÉRALITÉS, STYLES, DÉCORATION

Art décoratif. — Décoration. — Esthétique. — Composition. — Destination. — Disposition. — Économie. — Unité. — Éclectisme. — Symétrie. — Pondération. — Balancement. — Masses. — Eurythmie. — Assortiment. — Discordance. — Caractère. — Ampleur. — Décision. — Aisance. — Amaigrir. — Aéré. — Accusé. — Accidenté. — Accessoires. — Classique. — Critique. — Age. — Trucage.

Style. — Caractéristique. — Architecture. — Ordres. — Dorique. — Ionique. — Corinthien. — Composite. — Toscan. — Égypte. — Grèce. — Étrusque. — Romains. — Gallo-romain. — Wisigothiques. — Byzantins. — Mérovingien. — Carlovingien. — Romano-byzantin. — Latin. — Roman. — Ogival. — Rayonnant. — Flamboyant. — Fleuri. — Tudor. — Renaissance. — Louis XII. — Henri VIII. — Henri II. — Henri IV. — Élisabeth. — Louis XIII. — Louis XIV. — Anne. — Régence. — Louis XV. — George. — Rocaille (2). — Pompadour. — Louis XVI. — Shératon. — Néo-grec. — Révolution. — Empire. — Restauration. — Auriculaire (*Add.*). — Mauresque. — Arabes. — Indiens. — Orient (2). — Perse. — Chine. — Japon. — Runique. — Macabre. — Bombé. — Baroque. — Transition. — *Addenda :* Modern Style.

Carton (2). — Arabesques. — Moresques. — Grotesques. — Caprices. — Diagramme. — Bergeries. — Pastorales. — Bucoliques. — Silhouette. — Chinoiseries. — Paganisme. — Naturalisme. — Nu. — Dessus de porte. — Grisailles (2). — Fabrique. — Kakemonos. — Panneau. — Champ. — Motif. — Médaillon (1). — Cartouche. — Cartel (2). — Ecoinçon (4). — Ecusson (1 et 2). — Lanière. — Cuirs. — Lambrequin. — Tablier. — Cul-de-lampe. — Frise. — *Add. :* Affiche. — Lettres.

Chiffre. — Devise. — Épigraphe. — Phylactère. — Banderole. — Rouleau. — Rôle. — Légende. — Monogramme. — Chronogramme. — Abrévations. — S. — SC — SCA — IEC — P (3) — PPHA — APLS (voir complément à *Symbolisme, Emblèmes, etc., dans l'Art chrétien*, plus loin). — Sigles. — Titre (2). — Cunéique. — Cunéiforme. — Hiéroglyphes. — F. (3 et 4). — LL (1). — DD. — Salamandre. — Porc-épic. — Arc-en-ciel. — Abeille. — Polychromie. — Kaléidoscope. — Monochrome. — Détrempe. — Assortiment. — Criard. — Nuances. — Naturel. — Quadrature. — Échampi. — Céladon. — Rechampi. — Poncis. — Poncette. — Crue. — Effumé. — Embu. — Bavoché. — Flou. — Réservé. — Repos. — Repeint. — Repentir. — Rehaut. — Réveillon. — Œil (3). — Turquin. — Cérulé. — Relevé. — Nacarat. — Rayonnant (1). — Cathète. — Axe. — Plan. — Coupe (1). — Élévation. — Module. — Echelle. — Médianes.

ÉLÉMENTS ARCHITECTURAUX ET ORNEMENTS EN GÉNÉRAL

Édicule. — Distyle. — Hexastyle. — Décastyle. — Prostyle. — Diptère. — Transept. — Embrasure. — Couronnement. — Champ. — Arête. — Bosse (3). — Relief. — Bas-relief. — Demi-bosse. — Ressaut. — Retrait. — Arête. — Méplat. — Biseau. — Chanfrein. — Chanfreiner. — Aveugle. — Porte. — Plafond. — Plafonné. — Soffite. — Caisson. — Trumeau. — Meneaux. — Coupole. — Ambon. — Toit. — Faîtage. — Crête (3). — Cheminée (2). —

Contrecœur. — Chambranle. — Manteau. — Capucine (2). — Rampe. — Lambris. — Rose (1). — Roue (3). — O (5). — Lucarne. — Triplet. — Lanternon.

Ordres. — Entablement. — Frise. — Zoophore. — Corniche. — Architrave. — Fronton. — Tympan. — Rampant (2). — Pignon. — Redan. — Gâble. — Gablet. — Bandeau. — Alette. — Jouées. — Encorbellement. — Acrotère. — Pot à feu. — Cymaise. — Clocheton. — Pinacle. — Tabernacle (2). — Pied droit.

Arc (2). — Cintre. — Déprimé. — Surhaussé. — Ogival. — Tiers-point. — Reťombée. — Abattue. — Pendentif (2). — Archivolte. — Claveaux. — Voussoirs. — Voussure. — Voûte. — Sommier.

Colonnade. — Colonne. — Demi-colonne. — Pilastre. — Pylone. — Contrefort. — Entrecolonnement. — Entremodillon. — Engagé. — Annelé. — Rudenté. — Bossage. — Rustique (1). Torse. — Cheminée. — Accolé. — Cantonné. — Flanqué. — Accouplé. — Armille. — Corbeille. — Tulipe (3). — Chapiteau. — Abaque. — Tailloir. — Echine. — Baudrier (2). — Colarin. — Caulicole. — Ceinture. — Fruste. — Fuselé. — Fût (2). — Tronc. — Cippe. — Stèle. — Historié. — Gaine (2). — Balustre. — Balustrade. — Base. — Dé. — Vif. — Embase (1). — Escabelon. — Glacis. — Piédestal. — Piédouche. — Scabellon (2). — Socle. — Soubassement. — Empaté. — Plinthe. — Stylobate. — Plate-bande.

Géométrique. — Moulures. — Cours. — Courant. — Anaglyphe. — Triglyphe. — Apophyge. — Cuisses. — Modillon. — Mutule. — Métope. — Demi-métope. — Astragale. — Baguette. — Boudin. — Canal. — Cannelure. — Cavet. — Cul-de-lampe. — Congé. — Volute. — Console (1). — Corbeau. — Cordelière (2). — Billette. — Parchemin plissé. — Patenôtre (2). — Patère (4). — Périphères. — Perles. — Tortillis. — Tondin. — Piastre. — Postes. — Quadrillé. — Vannerie (2). — Grillagé. — Cancellé. — Ajour. — Losangé. — Vermiculé. — Cœur (2). — Tête de clou. — Rostre. — Rosette. — Nattes. — Lobé. — Trilobe. — Lacs d'amour. — Zigzag. — Labyrinthe. — Guillochis. — Imbrications. — Feston. — Flamme. — Grecque. — Fusarolle. — Clochette. — Denticule. — Vagues. — Entrelacs. — Godron. — Etoile. — Rosace. — Fruit. — Frette. — Quarderonné. — Quart de rond. — Réglet. — Scotie. — Trochile. — Strie. — Talon (1). — Tarabiscot. — Tore. — Torsade (2). — Chevron. — Clou (1 et 3). — Conque. — Coquille (1, 2, 4). — Cordon de perles. — Damier. — Dard. Échiquier. — Nacelle. — About. — Adent. — Gousse. — Gorge. — Hélice. — Listeau. — Listel. — Nervures (1). — Niches. — Œil (1). — Ondes. — Onglet (2). — Orle (1). — Orlet. — Ove. — Ovicule. — Olive. — Pan (2). — Miroir (2). — Statues. — Bustes. — Mascaron. — Méduse. — Gorgone. — Bucrâne. — Massacre. — Ægicrâne. — Mufle. — Grenouille. — Langouste. — Dorade. — Limaçon. — Houlette. — Carquois. — Chalumeau. — Cornemuse. — Bêche. — Panier. — Vase (2). — Parasol. — Pipeaux. — Râteaux. — Thyrse. — Roseau. — Ruban. — Nœud de ruban. — Sablier. — Serpe. — Serpette. — Syrinx. — Caducée. — Col de cygne. — Chénisque. — Lyre. — Aplustre.

Feuille. — Flore. — Acanthe. — Ache. — Vigne vierge. — Caulicoles. — Culot. — Enroulement. — Rinceau. — Fleuron. — Volute. — Bouquets. — Entablé. — Quatrefeuille. — Quintefeuille. — Crochet. — Crosse. — Empatement. — Feuillage. — Feuille d'eau. — Fève. — Chardon (2). — Chêne. — Chicorée. — Chou. — Chrysanthème. — Lierre. — Lis. — Grenade. — Pampre. — Groseilles. — Lilas. — Lotus. — Œillet. — Pivoine. — Pomme. — Pomme de pin. — Pommier. — Raisin. — Nénuphar. — Olivier (1). — Trèfle. — *Addenda :* Asperges.

Iconographie. — Inconologie. — Figure. — Figurine. — Engainé. — Plafonné. — Terme. — Cariatides. — Canéphores. — Télamon. — Pastophore. — Doryphore. — Ephèbe. — Capripède. — Chèvre-pied. — Ægipan. — Satyre. — Sagittaire. — Centaures. — Apollon. — Phœbus. — Musagète. — Citharède. — Sauroctone. — Jupiter. — Aétophore. — Saturne. — Pallas — Minerve. — Hermès. — Mercure. — Hercule. — Janus. — Neptune. — Vulcain. — Diane. — Cérès. — Éole. — Muse. — Melpomène. — Euterpe. — Erato. — Uranie. — Phaéton. — Pomone. — Vertumne. — Palès. — Priape. — Pan. — Saisons. — Bacchus. — Silène. — Vénus. — Amours. — Cerbère. — Chimère. — Sphinx. — Cynocéphale. — Tragélaphe. — Pégase. — Néréides. — Naïades. — Ménades. — Cyclope. — Temps. — Vertus cardinales. — Tempérance. — Renommée. — Victoire. — Pandore. — Lai d'Aristote. — Preux.

Sérapis. — Anubis. — Béthyle. — Bès. — Osiris.

Jurojin. — Benten. — Bishamon. — Daikoku. — Fukurokujiu. — Magot. — Poussah. — Yebis.

SYMBOLISME, CHIFFRES, ATTRIBUTS, EMBLÈMES

Symbolisme. — Animaux. — Panathénées. — Dionysiaques. — Bacchanales. — Iliaque. — Trophée. — Attributs. — Corne d'abondance. — Fer de lance. — Main de justice. — Lituus. Sceptre. — Nébride. — Heptacorde. — Tétracorde. — Cithare. — Corne (2). — Égide. — Talonnière. — Caducée. — Croix ansée. — Urœus. — Disque ailé. — Aigle. — Vautour. — Ceste (2). — Paon. — Marteau. — Pedum. — Chacal. — Chatte. — Chien. — Chien de Fô. — Chouette. — Colombe. — Grue. — Cigogne. — Couronne. — Radiale. — Croissant. — Diablotins. — Grenouille. — Licorne. — Longévité. — Saisons. — Zodiaque. — Mois. — Dauphin. — Dragon. — Éléphant. — Sac. — Chacal. — Main de Mahomet. — OEil d'Osiris. — Croissant (triple). — Balance. — Tortue. — Lion. — Serpent. — Panthère.

Trinité. — Christ. — Chrisme. — Bénédiction. — Crucifixion. — Crucifix. — Picta. — Ecce homo. — Portement. — Croix (2). — Agneau. — Aigle. — Alpha. — XC XP. — Colombe. — Vesica piscis. — Nimbe. — Croisé. — Croisetè. — Gloire. — Amande (2). — Linge. — Sindon. — Clous. — Agneau. — Vierge. — Saints. — Apôtres. — Anges. — Votif. — Donateur. — Abbé. — Canonisation. — Tonsure. — Graal. — Jérusalem céleste. — Cerf (3). — Poisson. — Pélican. — Vigne. — Raisin. — Clefs. — Chérubins. — Séraphins. — Saint-André. — Saint-Christophe. — Saint-Luc. — Saint-Marc. — Saint-Mathieu. — Adoration. — Icone.

FORMES

Forme. — Galbe. — Bosse. — Contour. — Saillie. — Chantourné. — Profil. — Cercle. — Orbiculaire. — Subsphérique. — Ovale. — Courbe. — Accidenté. — Accusé.

Aciforme. — Cirriforme. — Clypéiforme. — Cordiforme. — Corolliforme. — Cyathiforme. — Cymbiforme. — Filiforme. — Flabelliforme. — Piriforme. — Poculiforme. — Clavoïde. — Conchoïde. — Cuboïde. — Ovoïde. — Scaphoïde. — Urne.

Acutangle. — Hexagone. — Heptagone. — Tubulé.

Amande. — Ane (en dos d'). — Cornet (3). — Balustré. — Batière. — Bisorin. — Crucial. — Campane. — Campanulé. — Canneau. — Carène. — Cariné. — Casqué. — Cochléaire. — Coquillé. — Gondolé. — Festonné. — Fleuronné. — Pédiculé. — Recroiseté. — Patté. — Potencé. — Florencée. — Lancéolé. — Obclavé. — Évasé. — Obconique. — Obovale. — Rognon. — Sabot. — Apode. — Tau. — Toupie. — Turbiné. — Hironde. — Vasque. — Tulipe (3).

ORNEMANISTES ET DÉCORATEURS

ANTIQUITÉ : Callimaque. — Cléophante.

MOYEN AGE : Isidore de Milet.

Benvenuto di Paolo. — Benedict. — Bernardino Pinturicchio. — Christiani. — Dello. — Donatello. — Durer. — Mecken. — Raphaël. — Schongauer. — Sluter.

XVIe SIÈCLE : Aldegrever. — Altdorfer. — Augustin Vénitien. — Bachiaca. — Barlacchi. — Beccafumi. — Boivin. — Berruguete. — Blondus. — Bry. — Caravage. — Collaert. — Delaulne. — Dietterlin. — Ducerceau. — Goujon. — Mignot. — Paladini. — Primatice. — Rosso. — Solis. — Titien. — Udine (Jean d'). — Vico (Enée). — Vos. — Vredeman (1). — Wechter. — Woeriot. — Zuccharo. — Hopffer (David). — Hopffer (Jérôme). — Breuck. — Busti. — Fiorini.

XVIIe SIÈCLE : Audran. — Baugin. — Bensi. — Bérain. — Bosse. — Brazze. — Carteron. — Churriguera. — Cleyn. — Coypel (Noël). — Coypel (Antoine). — Coysevox. — Della Bella. — Farina. — Fontenay. — Janssen. — Leblond (2). — Lebrun. — Légaré (les trois). — Lepautre (les deux). — Loir (les deux). — Marot (les deux). — Mitelli (les deux). — Roupert. — Scoppa. — Toro. — Van Vianen. — Vauquer (J.). — Vecellio. — Villers. — Vouet. — Vredeman (2). — Mosyn. — Unteutsch (*Add.*). — Baciccio. — Buirette. — Chauveau. — Fussli.

XVIIIe SIÈCLE : Adam. — Audran. — Barraban. — Beauvais (Jacques). — Belle. — Bernia. — Boucher. — Haberman. — Bourdon. — Cauvet. — Chambers. — Chippendale. — Cipriani. — Clodion. — Coypel (Charles-Antoine). — Delafosse. — Delajoue. — Desportes. — De Troy

— Doyen. — Eisen. — Flaxman. — Fragonard. — Germain. — Gillot. — Gravelot. — Huet. — Lagrenée. — Lalonde. — Lasalle. — Meissonnier. — Nilson. — Nini. — Oppenort. — Pillement. — Prieur (2). — Spaendonck. — Vien. — Visentini (1). — Wachsmutz. — Watteau. — Winckelmann. — Zucchi. — Bossi. — Charmeton. — Fontanieu (*Add.). — Forty. — Marillier — Oudry (*Add.). — Picart. — Queverdo. — Ranson. — Salembier. — Cotte (*Add.). — Kauffmann. — Choffard. — Cuvilliès. — Eysler. — Leblond.

XIXe SIÈCLE : Chenavard. — Feuchère. — Prudhon. — Viollet-le-Duc. — Civeton. — Galland. — Rambert. — Reiber.

HISTOIRE GÉNÉRALE

Archéologie. — Époques. — Préhistorique. — Période. — Pierre. — Palafitte. — Bronze. — Fer (2). — Égyptiens. — Saïtique. — Hébraïques (arts). — Orient. — Homériques. — Mycènes. — Étrusques. — Grèce. — Romains. — Hildesheim. — Bernay. — Collèges. — Celtes. — Gallo-Romains. — Moyen Age. — Chrétien. — Religieux. — Byzantins. — Iconoclastes. — Ravenne. — Sainte-Sophie. — Mérovingien. — Dagobert. — Wisigothiques. — Arabes. — Saxon. — Charlemagne. — Carlovingien. — Romano-byzantin. — Roman. — Abbaye. — Corporation. — Boileau. — Compagnon. — Chef-d'œuvre. — Maestro.

Croisades. — Ogival. — Louis IX. — Trecento. — Quattrocento. — Louis XI. — Louis XII. — François Ier. — Fontainebleau. — Renaissance. — Henri II. — Henri IV. — Louis XIII. — Della Bella. — Colbert. — Lepautre. — Boulle. — Loir. — Bérain. — Le Brun. — Gobelins. — Louis XIV. — Édit de Nantes. — Régence. — Oppenort. — Gillot. — Cressent. — Louis XV. Germain. — Meissonnier. — Rocaille. — Pompadour. — Herculanum. — Pompéi. — Louis XVI. — Révolution. — Empire. — Restauration — Modern style. (*Add.).

FRANCE : *Articles* Collectionneurs. — Louvre. — Cluny. — Carnavalet. — Versailles. — Sèvres. — Campana. — Bibliothèque nationale. — Dijon. — Laon. — Paris. — Reims. — Saint-Denis. — Sainte-Chapelle. — Vincennes. — Saint-Germain. — Saint-Germer. — École des Arts décoratifs (*Add.). — Garde-Meuble (*Add.). — Louvre (*Add.). France (*Add.).

ANGLETERRE. — Hampton-Court. — Henri VIII. — Élisabeth. — Charles II. — Anne. — George. — South-Kensington.

ALLEMAGNE. — Augsbourg. — Nuremberg. — Berlin. — Aix-la-Chapelle.

AUTRICHE. — Bohème. — Vienne. — Ambrasienne.

FLANDRE. — Belgique. — Bruxelles. — Bruges. — Tournai.

ESPAGNE. — Hispano-mauresque. — Cordoue. — Charles III. — Séville. — Grenade. — Tolède. — Madrid. — Valence.

SUISSE. — Berne. — Bâle. — Saint-Gall.

ITALIE. — Léon X. — Médicis. — Florence. — Gênes. — Venise. — Naples (2). — Sienne. — Milan. — Pavie. — Pise. — Pistoia. — Pompéi. — Rome. — Siculo-Normand.

DANEMARK.

ÉTATS-UNIS.

RUSSES. — Moscou.

INDIENS.

PERSE.

ORIENT (2).

CHINE.

JAPON.

ARABES. — Cordoue. — Bagdad. — Damas (1). — Siculo-Arabe.

SUÈDE ET NORVÈGE.

ADDENDA. — Allemagne. — Angleterre. — Autriche. — Belgique. — Espagne. — États-Unis. — France. — Italie. — Japon. — Suède. — Russie.

OBJETS ET LEURS PARTIES

(OBJETS DONT LA FABRICATION EST COMMUNE A PLUSIEURS ARTS DÉCORATIFS)

Polyptyque. — Triptyque. — Diptyque. — Volet. — Retable. — Agiothyride. — Pagode.

— Croix. — Pied. — Hampe. — Herse. — Transept. — Croisillon. — Douille. — Crosse. — Crosseron. — Tau. — Eaubénitier. — Bénitier. — Châsse. — Reliquaire. — Monstrance. — Tabernacle. — Agnus Dei.

Vase. — Pied. — Panse. — Zone. — Épaulement. — Gorge. — Col. — Bec. — Biberon. — Dégorgeoir. — Déversoir. — Goulotte. — Limbe. — Anse. — Crosse (2). — Dessus. — Couvercle. — Bouton. — Fruitelet. — Aiguière. — Aquamanile. — Bedaine. — Bottina. — Bouquetier. — Porte-bouquet. — Broc. — Brocart. — Buire. — Burette. — Canette. — Gobelet. — Gourde. — Vidrecome. — Hanap. — Cornet. — Coquemar. — Murrhins. — Cyathe. — Canthare. — Diatrète. — Coupe (2). — Coupe d'amour. — Gondole (1). — Cabaret. — Tête-à-tête. — Cafetière. — Théière. — Marabout (2). — Chocolatière. — Pot-pourri. — Alabastre. — Ampoule. — Jacqueline. — Jarre. — Madre. — Timbale. — Caquerolle. — Tonneau. — Vaisselle. — Plat. — Assiette. — Marli. — Talus. — Ourlet. — Suage. — Contour. — Ombo. — Ombilic. — Tranchoir. — Plateau. — Écuelle. — Oreille. — Épicière. — Fontaine. — Huilier. — Légumier. — Salière. — Saleron. — Moutardier. — Ravier. — Saladier. — Tasse. — Trembleuse. — Soucoupe. — Cuiller. — Cuilleron. — Fourchette. — Fourchon. — Spatule. — Manche. — Porte-assiette. — Porte-couteau. — Louche. — Poche. — Seau. — Soupière. — Pot à Oille. — Terrine. — Tambour (2). — Service. — Essai (1). — Cadenas. — Licorne. — Narval. — Langue de serpent. — Cristal de roche.

Flambeau. — Pied. — Terrasse. — Tige. — Pommeau. — Nœud. — Binet. — Bouge. — Quart de rond (2). — Dicerion. — Chandelier. — Chandeliers itinéraires. — Lampadaire. — Lampe. — Girandoles. — Lanterne. — Bougeoir. — Mouchettes. — Suspension. — Lustre. — Pendeloques. — Pendille.

Miroir. — Valet de miroir. — Cadre.

Cuvette. — Pot à l'eau. — Toilette. — Racines (boîte à). — Onglier. — Peigne. — Champ (2). — Bibelots. — Gentillesses. — Narghilé. — Chibouque. — Hukka. — Quenouille. — Soufflet. — Buffet (2). — Flasques. — Tuyère. — Écritoire. — Disque. — Dé (2). — Éteignoir. — Poire d'angoisse. — Cassette. — Pyxide. — Bonbonnière. — Écrin. — Baguier — Dactyliothèque. — Gaine. — Tabatière. — Grivoise. — Carré de Caen. — Carton (1). — Doublure. — Encharné. — Échecs. — Casse-noisette. — *Add.* : Vase.

AMEUBLEMENT, ÉBÉNISTERIE ET MARQUETERIE

Ameublement. — Ébénisterie. — Sculpture. — Ébéniste. — Huchier. — Ruelle. — Alcôve. — Boudoir. — Dais. — Pavillon (1). — Baldaquin. — Ciel. — Portière. — Rideau. — Tentures. — Flamande. — Cornière. — Courte-pointe. — Courtine. — Cantonnière. — Laque. — Vernis. — Martin (2). — Placage. — Ciselure. — Châssis. — Vis.

Marqueterie. — Effet. — Filet. — Boule. — Contrepartie. — Écaille. — Étain. — Incrustation. — Impastation. — Pâte (3). — Paillon. — Burgau. — Nacre. — Paille. — Dorure. — Imitation. — Polissage. — Ange. — Ébéner. — Teinture. — Agiau. — Batture. — Bilboquet. — Purpurine. — Frottis.

Bois. — Boiserie. — Exotique. — Durci. — Courbé. — Cru. — Racine (1). — Madre. — Veines. — Madrures. — Loupe. — Abricotier. — Acajou. — Agatisé. — Aigle (bois d'). — Alisier. — Aloès. — Amandier. — Amarante. — Amboine. — Amourette. — Bambou. — Buis. — Calambour. — Camphrier. — Chêne. — Cèdre. — Cerisier. — Citronnier. — Citrum. Cormier. — Cyprès. — Ébène. — Ébénin. — Érable. — Genévrier. — If. — Lettres (bois de). — Noyer. — Olivier (2). — Orme. — Palissandre. — Poirier. — Ronceux. — Rose (bois de). — Santal. — Satiné. — Sorrento. — Thuya. — Tilleul. — Tulipe (1).

Papiers peints. — Imitation. — Soufflé. — Velouté. — Boisselier. — Réveillon. — Impression. — Pinsoté. — Rentrures. — Oberkampf (* *Add.*). — Cuir. — Tapisserie.

Lit. — Ange (lit d'). — Turque (lit à la). — Quenouilles. — Dauphine. — Tombeau. — Berceau. — Couchette. — Chevet. — Applique. — Duchesse (3).

Armoire. — Jacob. — Huche. — Arche. — Arche d'alliance. — Coffre. — Bahut. — Cassone. — Buffet. — Crédence. — Dressoir. — Chiffonnier. — Vargueno. — Cabinet. — Kunstschrank. — Vitrine. — Stipo. — Bibliothèque. — Commode. — Ventru. — Musique. — Clavecin. — Virginale. — Harpe. — Cuvette (2). — Viole. — Violon. — Rebec.

Table. — Guéridon. — Console (2). — Écoinçon (1). — Encoignure. — Bonheur du jour. — Tricoteuse. — Bureau. — Secret. — Secrétaire. — Cylindre. — Servante. — Cortine. — Trépied. — Choragique. — Prêt. — Rognon. — Somno. — Toilette. — Duchesse (2). — Galerie.

Banc. — Chaise. — Trône. — Fauteuil. — Bergère. — Causeuse. — Chauffeuse. — Confortable. — Crapaud. — Dormeuse. — Duchesse (1). — Fumeuse. — Marquise (* *Add.*). — Gondole (2). — Seymour. — Sofa. — Stalle. — Selle (1). — Chaire. — Faldistoire. — Caquetoire. — Pliant. — X (4). — Perroquet. — Prie-Dieu. — Canapé. — Ottomane. — Divan. — Paphos. — Turquoise. — Tabouret. — Bout de pied. — Sous-pied. — Carreau (4). — Coussin. — Placet. — Voyeuse. — Pouff. — Scabellon. — Store. — Clotel. — Écran. — Paravent. — Ote-vent. — Cadre. — Jardinière. — Pupitre. — Roue (1). — Rouet (2). — Soufflet. — Patère (3). — Médaillier. — Miroir. — Psyché (2). — Pyxide. — Rampe. — Dorsal. — Couverseau. — Capiton. — Agrément. — Embrasse. — Passementerie. — Pampilles. — Nattes (2). — Molet. — Studiole.

Façade. — Fronton. — Bâti. — Panneau. — Entrejambe. — Montant. — Pied. — Aileron. — Alette. — Abattant. — Appui. — Accotoir. — Accoudoir. — Manchette. — Patience (1). — Miséricorde. — Ceinture (2). — Chapeau (2). — Écoinçon. — Dosseret. — Dossier. — Chute. — Statues. — Sarments. — Lyre. — Losangé. — Céladon. — Canné. — Baguette. — Balustre.

ADDENDA : Ameublement. — Allemagne. — Angleterre. — Suède. — Autriche. — Belgique.

SCULPTEURS SUR BOIS, ÉBÉNISTES ET MARQUETEURS

ANTIQUITÉ : Dédale. — Icmalios.

XIVe SIÈCLE : Francesco del Tonghio. — Baerze.

XVe SIÈCLE : Angos. — Antonio di Nicolo. — Antonio di San Gallo. — Barili. — Bartolommeo (2). — Belcaro. — Benedetto da Majano. — David de Pistoia. — Francesco (1). — Francesco (3). — Francesco (4). — Baudichon. — Girolamo (1). — Giuliano da Majano. — Giusto. — Guillaume. — Marietto di Domenico. — Minore. — Moser. — Nérone. — Taxi (les) — Cellini (1). — Barisel. — Basset. — Styrlin.

XVIe SIÈCLE : Agnolo. — Anchiesa. — Barile. — Bartolommeo (3). — Becerra. — Becerril. — Benedetto da Montepulciano. — Benedetto da Rovezzano. — Bergamo. — Biard. — Bonasio. — Bruggemann. — Culmbach. — Damiano. — Deschauffour. — Domenico (2). — Duhancy. — Flotner. — Gabriello. — Giovanni (Fra). — Giovanni Battista. — Giovanni di Montepulciano. — Harduin. — Kraft. — Krug. — Loisonnier. — Maillard. — Mouch. — Pendi d'Osterhofen. — Rafaello. — Rosch. — Santo-Corbetti. — Schaufflein. — Schieferstein. — Schwartz. — Sebastiano. — Stoss. — Taurin. — Taurini. — Teschler. — Baumgartner. — Vecellio (2). — Castille. — Boulin. — Bourdon.

XVIIe SIÈCLE : Ableitner. — Brunetti. — Boule. — Chassel. — Diolivolse. — Eichler. — Estocart. — Gibbons. — Schwandaller. — Schwanhard (2). — Bassen. — Baumgartner. — Dirck.

XVIIIe SIÈCLE : Antonio. — Betta. — Brustoloni. — Caffieri. — Martin (2). — Beneman. — Carlin. — Cressent. — Heppelwhite. — Jacob. — Lacroix. — Lathuile. — Lelarge. — Leleu. — Levasseur. — Lieutaud. — Montigny. — Œben. — Pafrat. — Papst. — Riesener. — Roentgen. — Saunier. — Schwerdtfeger. — Shératon. — Chippendale. — Troger. — Campiglia. — Saunders.

XIXe SIÈCLE : Barbetti. — Bonzanigo. — Ferrari. — Jacob. — Desmalter. — Leemans. — Sauvrezy.

Voir articles : Bimont. — Chartier (2). — Boulard. — Christiania. — Dresde. — Florence. — Nuremberg. — Venise. — Tolède. — Auvergne.

ORFÈVRERIE

Orfèvrerie. — Or. — Vermeil. — Argent. — Platine (2). — Étain. — Poterie d'étain. — Mocoumé. — Électrum. — Similor. — Pinchbeck. — Packfond. — Orichalque. — Argenture. — Dorure. — Tombac. — Étoffe. — Vierge. — Brunissage. — Brunissoir. — Cuivré. — Moulu.

— Alliage. — Aloi. — Titre (1). — Carat. — Carature. — Essai (2). — Coupelle. — Cornet. — Touchaux. — Denier. — Marc. — Once (1). — Octave. — Maille (2).

Battage (2). — Bigorne. — Billaud. — Bœsse. — Boulc (1). — Bouterolle (2). — Burin. — Cisoir. — Gratte-bosse. — Brunissoir. — Matoir. — Porure.

Ciselure. — Amati. — Bretteclé. — Guilloché. — Bruni. — Contretaille. — Brunis. — Pochis. — Décapage. — Débruti. — Brunissage. — Ébarbé. — Bavure. — Granulé. — Cordelé. — Filigrane. — Repoussé. — Gemmé. — Monture. — Enté. — Garni. — Lacet. — Niellure. — Canal. — Galvanoplastie. — Électro.

Poinçons. — Léopard. — Insculper. — Biffure. — Décharge. — Différent. — Remède.

Croix. — Pala. — Châsse. — Fierte. — Reliquaire. — Tabernacle. — Custode (3). — Soleil (1). — Ostensoir. — Crosse. — Tau. — Encensoir. — Acérofaire. — Paix. — Ciboire. — Calice. — Burette. — Patène. — Évangéliaire. — Rose d'or. — Apôtres (cuiller des). — Coffre. — Acerra. — Pyxide. — Cassette. — Racines (boîte à). — Patère.

Lampadaire. — Applique. — Candélabre. — Girandole. — Chandelier. — Bougeoir. — Éteignoir.

Service (2). — Vaisselle. — Couvert. — Fourchette. — Cabaret. — Cadenas. — Cuiller. — Fourchette. — Louche. — Poche. — Écuelle. — Légumier. — Saucière. — Salière. — Moutardier. — Plat. — Plateau. — Salle. — Terrine. — Pot à oille. — Soupière. — Fontaine. — Bout de table. — Surtout de table. — Nef. — Seau. — Coupe. — Patère. — Emblème. — Canette. — Gobelet. — Vidrecome. — Hanap. — Gourde. — Aiguière. — Buire. — Cafetière. — Théière. — Gémellion. — Tonneau. — Bassin. — Bassinet. — Réchaud. — Brasero. — Chauffe-mains. — Chaufferette.

ADDENDA : Étain. — Orfèvrerie.

ORFÈVRES

ANTIQUITÉ : Icmalios. — Acragas. — Calamis. — Glaucus. — Mentor. — Myron. — Pythéas. — Théodore de Samos. — Zopyrus.

MOYEN AGE : Martial. — Mabuinus. — Volvinius. — Abbo. — Éloi. — Thillo. — Dunstan. — Ankétille. — Aparisio. — Bernelin. — Bernward. — Betton. — Colchester. — Cuonradus. — Eilbert. — Erembert. — Rodulfe. — Erphon. — Guinamundus. — Isenric. — Odoranne. — Odulfus. — Othon. — Perpetuus. — Rodolfo. — Salomon de Ely. — Tendon. — Alcuin. — Undiho. — Tutilo. — Ugolino (1 et 2). — Viva. — Werner. — Wittigow. — Pacino. — Puccino Lippi. — Puccio. — Raoul. — Riccardo. — Anceurre. — Alpais. — Bertuccius. — Bonnard. — Boucher (4). — Chatard. — Andrea d'Ognabene. — Arrode. — Bartoluccio. — Bernec. — Berto-Géri. — Bonensegna. — Bonnetot. — Borgino. — Braccioforte. — Cione. — Claux de Fribourg. — Filipuccio. — Guccio. — Guillaume (2). — Hugo. — Enrico. — Ernouf. — Filippo (1). — Fleury. — Forzore. — Gargoulle. — Gauther Dufour. — Giovanni di Bartolo. — Hannequin Duvivier. — Jean de Pise. — Jorge. — Leonardo. — Lorenzo del Nero. — Luca. — Lussier. — Matteo di Lorenzo. — Mautreux. — Mazzano. — Michaele. — Michele. — Nello di Giovanni. — Nicolao. — Nicolo (2). — Nofri. — Paolo d'Arezzo. — Perrin Bonhomme. — Picquigny. — Piero (1 et 2). — Pierre de Bezançon. — Pierre de Laudes. — Pietro Tedesco. — Puccini. — Roterie. — Simon de Lille. — Simone (3). — Simonnet Lebec. — Thomas. — Turino di Sano. — Vandethar. — Verri. — Bartholomeus. — Braccini.

XVe SIÈCLE : Ambrogio (3). — Antonio di Tommaso. — Ardito. — Arnoul du Viviers. — Attaviano. — Auffroy. — Backer. — Baldini. — Barbier. — Barres. — Bartolommeo (1). — Baston. — Bernardo di Cennini Betto. — Betti. — Bohey. — Bona. — Bonte. — Brunelleschi. — Cennini. — Cipriano. — Domenico (3). — Fernicle. — Filarète. — Finiguerra. — Fortier. — Francesco (2). — Francesco (5). — Francesco (7). — Francesco (10). — Galant. — Greiff. — Guillemin Chenu. — Haultement. — Hersant. — Huet (1). — Hufnagel. — Janson. — Jean de Clichy. — Loyet. — Lubin le Queux. — Maillart. — Mainfroy. — Martin (Jehan). — Masolino. — Matteo di Giovanni. — Méo. — Michelagnolo da Pinzimonte. — Michelozzo. — Miliano Dei. — Nicolo de Guardia. — Paolo (2). — Papillon. — Patavini. — Pentin. — Piero (3, 4, 5 et 6). — Pietro (5). — Pietro de Pise. — Pietro de Pistoia. — Pilli. — Pollajuolo.

— Solterighi. — Tavolaccino (les frères). — Tommaso. — Treguanuccio. — Turini. — Uccello. — Vachet. — Vagliente. — Verrochio. — Villain. — Vittorio.

XVIe SIÈCLE : Agar. — Alfaro. — Antonio de Faenza. — Antonio di Sandro. — Arfe (les). — Bair. — Becerril. — Bénigne. — Benoist. — Bouchaz. — Bresciano. — Briot. — Bry (de). — Caradosso. — Carnoy. — Castillon. — Cellini. — Chiostra. — Colambert. — Damet. — Davet. — Delahaie. — Delaulne. — Desjardins. — Deuzan. — Domenico (1). — Doublet. — Ducroux. — Dujardin. — Duvet. — Enderlein. — Firenzuola. — Francia. — Gladehals. — Hautement. — Jamiczer. — Kellerthaler. — Kruger. — Lucagnolo. — Lussault. — Maiel. — Mangot (Robert). — Marcel. — Marino. — Méreux. — Michelagnolo di Viviano. — Migno. — Muelich. — Pazolo. — Piloto. — Pocelli. — Ramel. — Regnard. — Regnault Damet. — Reitz. — Rizzo. — Rosetti (Cesarino). — Rosner. — Roullet. — Rovezzano. — Rustici. — Salimbene. — Salvi. — Siguerre. — Silber. — Sovico. — Suramond. — Toutin (Richard). — Triboulet. — Vanuola. — Visher. — Wœriot. — Duviviers. — Passeri.

XVIIe SIÈCLE : Bain. — Ballin. — Cousinet. — Delaunay. — Dubié. — Faltz. — Fraisne. — Germain (1). — Héman. — Légaré (Gédéon). — Légaré (Gilles). — Légaré (Laurent). — Merlin. — Mosbereaux (les). — Petit. — Pezolt. — Roberdet. — Roussel (Jacques). — Soldani. — Toutin (Jean). — Van Vianen. — Walbaum. — Barrié. — Biehler. — Lutma.

XVIIIe SIÈCLE : Auguste. — Babel. — Ballin. — Briceau. — Caglieri. — Chéret. — Chobert. — Dinglinger. — Germain (2 et 3). — Lamerie. — Roettiers. — Syrieis. — Thelot. — Rauner. — Ducaurroy. — Lempereur. — Curé. — Siries.

XIXe SIÈCLE : Biennais. — Odiot. — Thomire. — Bapst. — Boullier. — Cahier. — Didron. — Fannière. — Fauconnier. — Feuchère. — Froment-Meurice. — Janisset. — Morel-Ladeuil. — Morel.

Consulter les articles d'histoire générale et les mots : Auxerre. — Irlande. — Cologne. — Con ques. — Verdun. — Tolède. — Bruges. — Barcelone. — Nuremberg. — Limoges. — Toula. — Suède et Norvège. — Théophile.

ÉMAILLERIE

Émail (2). — Cloisonné. — Clamplevé. — Basse-taille. — Epargne. — Peintres (émaux des). — Grisaille (3). — Plique. — Résille. — Stannifère. — Plombifère. — Contre-émaillé. — Lave. — Pâte de verre.

Fondant. — Roquette. — Rocaille (1). — Calcine. — Paillon (3). — Enlevage. — Sgraffite. — Tressaillé. — Tressaillures. — Voilé. — Soufflure. — Ondoyant. — Louche (2). — OEil (3). — Bordoyant. — Alvéole. — Bercelle. — OEillet (1). — Parfondu. — Plombant. — Rehaut. — Relevé.

CENTRES ET ÉMAILLEURS

Voir les articles d'histoire générale (Byzantins, Allemagne, etc.).

Limoges. — Montpellier. — Cologne. — Irlande. — Japon,

Voir également : Alfred (Joyau d'). — Ethelwolf. — Pala. — Plaque tombale. — Chandeliers itinéraires. — *Addenda :* Emaillerie.

MOYEN AGE : Eilbert. — Nicolas (5). — Réginald. — Alpais. — Ardito. — Bonaventure. — Ernouf. — Forzore. — Verocchio. — Marc de Bridier. — Piero (1). — Ambrogio (3). — Antonio di Tommaso. — Betto-Betti. — Francesco (2). — Monvearni. — Pollajuolo. — Willelmus.

XVIe SIÈCLE : Benedicti. — Carodosso. — Court (1, 2 et 3). — Courtoys (1, 2 et 3). — Damet. — Didier. — Fleurel. — Francia. — Limousin (4 et 5). — Mimbielle. — Mouret. — Noailher (3). — Pape. — Poillevé. — Poncet. — Pénicaud (les 6). — Reymond.

XVIIe SIÈCLE : Benchert. — Blesendorf. — Bonnin. — Bordier. — Chartier (1). — Chatillon. — Chéron (1). — Du Guerrier. — Gribelin. — Laudin (les 4). — Morlière. — Noailher (4 et 6). — Petitot. — Strauch. — Touraud. — Toutin (Jean). — Limousin (1, 2 et 3). — Vauquer (Robert). — Lens.

XVIIIe SIÈCLE : Bodemer. — Dinglinger. — Durand. — Ferrand. — Huaut. — Leblanc. — Liotard. — Martinière. — Mengs. — Meytens. — Noailher (2 et 5). — Peter. — Raux. — Rouquet. — Sandrart. — Terroux. — Weiller. — Zing.

XIXe SIÈCLE : Diéterle. — Apoil. — Duron. — Popelin.

BIJOUTERIE, JOAILLERIE

Bijouterie. — Ciselure. — Doré. — Doublé. — Imitation. — Demi-fin. — Chrysocale. — Estampage. — Filigrane. — Apprêt. — Cordelé. — Granulé, — Gousse. — Fourré. — Enté. — Monture. — Dé à emboutir. — Matrice. — Bouterolle.

Bog-oak. — Jais. — Corail. — Tombac. — Berlin. — Marcassite. — Acier (1).

Bague. — Bâte. — Chaton. — Jonc. — Verge.

Collier. — Torquès. — Ménisques. — Esclavage. — Demi-ceint. — Carcan. — Bulle. — Râtelier. — Phalères. — Bélière. — Broche. — Fibule. — Epingle. — Fermail. — Fermoir. — Pectorale. — Pectoral (3). — Maintenon. — Jeannette. — Jaseran. — Pent à col. — Pendant. — Bulle. — Enseigne. — Médaillon (2). — Bracelet. — Semaine. — Périscelis. — Boucle d'oreille. — Dormeuse. — Brisure (*Add.*). — Créole (*Add.*). — Diadème. — Ferronnière. — Châtelaine. — Agrafe. — Ferret. — Pomme (2). — Coulant. — Pampilles. — Netsuké. — Agiaux. — Affiquet.

Voir les articles d'histoire générale et articles : Caen. — Christiania. — Damas. — Danemark. — Irlande. — Naples. — Norvège. — Suède. — *Addenda :* Bijouterie, Montres, Sautoir.

Joaillerie. — Pierres précieuses. — Lapidaire. — Cadran (2). — Bouterolle. — Imitation. — Mortodes. — Carat (2). — Fin. — Maille (2). — Marc. — Octave. — Once (2). — Œil (1 et 4). — Semence. — Menues. — Verroterie. — Eau. — Limpidité. — Orient. — Orientales. — Occidentales. — Télésie. — Gemmes.

Taille. — Égrisée. — Ollaire. — Pierres faibles. — Bort. — Pointe-naïve. — Chemise (1). — Clivage. — Enchâsser. — Chaton. — Enchatonner. — Œuvre. — Sertissure. — Table. — Tambourin. — Cabochon. — Doublet. — Paillon (1). — Culasse. — Pavillon (2). — Couronne (2). — Briolette. — Rose. — Brillant. — Demi-Brillant. — Clou (1). — Dentelles. — Clôtures. — Feuilletis. — Jargon. — Nicolo (1). — Poire. — Dragonneau. — Vergettes. — Point (1). — Ponctuées. — Calcédonieux. — Mousseux. — Velouté. — Crapaud (2). — Biffe. — Arborisée. — Cornée. — Pierre figurée. — Nuée. — Nuageuse. — Glace. — Paillettes. — Versicolore.

Diamant. — Sancy. — Régent. — Alençon. — Rubis. — Balais. — Spinelle. — Saphir. — Saphirine. — Topaze. — Topazolithe. — Pseudo-Topaze. — Turquoise. — Corail. — Toraille. Émeraude. — Pseudo-émeraude. — Morillon. — Nègres-cartes. — Grenat. — Pseudo-grenat. — Zircon. — Perles. — Baroque. — Pèlerine. — Perles de Rome. — Olivettes. — Ærizuse. — Opale. — Améthyste. — Pseudo-améthyste. — Agate. — Pseudo-agate. — Sardagate. — Sardoine. — Sardonyx. — Corallaire. — Aigue-marine. — Alabandine. — Ambre. — Aventurine. — Béryl. — Chrysobéril. — Calcédoine. — Cenchrite. — Chendoine. — Chrysolithe. — Pseudo-chrysolithe. — Prase. — Chrysoprase. — Corindon. — Cornaline. — Cristal de roche. — Prime. — Dendrite. — Ebène fossile. — Escarboucle. — Gallinace. — Jade. — Malachite. — Néphrite. — Stéatite. — Jais. — Jaspe. — Succin. — Serpentine. — Sanguine. — Sibérite. — Labrador. — Macle. — Molochite. — Morion (2). — Obsidienne. — Onyx. — Pagodite. — Panchre. — Panthère (2). — Péridot. — Périgone. — Pétrosilex. — Pierre de Gallinace. — Pierre de la lune. — Pierre Rouge. — Plume de paon. — Porcelanite. — Tourmaline. — Phytolithe. — Zoolithe. — Tavernier. — Aigrette. — Boucle d'oreille. — Diatrète. — Bracelet. — Girandole (2). — Rivière. — Troche. — Cap de Bonne-Espérance. — Barcelone.

ARTISANS CÉLÈBRES

Ghirlandajo (1). — Piero (6). — Raux. — Babel. — Briani. — Clot. — Berquem. — Piero (6). — Caraglio. — Misseroni. — Bernardi (1). — Desjardins. — Sarrachi. — Vicentino. — Chobert. — Strass. — Nitot.

MÉTAL EN GÉNÉRAL

Serrurerie. — Damasquinerie. — Fer. — Acier. — Damas. — Damassé. — Ronce. — Sphyrélaton. — Repoussé. — Martelé. — Ciselure. — Burin. — Vierge (2). — Ouvragé. — Ouvré. — Embouti. — Estampage. — Dinanderie. — Lanture. — Cuivre. — Rosette (4). — Airain. — Bronze. — Platine. — Archal. — Laiton. — Orichalque. — Tombac. — Alliage. — Basse étoffe.

Braser. — Maroufler. — Brouter. — Brunis. — Bruni. — Décapage. — Dérochage. — Alésoir. — Emorfilé. — Grénetis. — Bec-d'âne. — Billaud. — Bloc. — Boesse. — Vis.

Mécanisme. — Serrure. — Cadenas. — Verrou. — Moraillon. — Palastre. — Pène. — Auberon. (*Add.*). — Auberonnière (*Add.*). — Poucier. — Clef. — Anneau. — Canon. — Forure. — Cloche (2). — Encoche. — Gardes (4). — Museau. — Embase (3). — Panneton. — Platine 1 et 2). — Écusson (2). — Entrée. — Vertevelle.

Landier. — Chenet. — Chevrette. — Crémaillère. — Pelle. — Pincette (1). — Hatier. — Contrehatier

Heurtoir. — Racloir. — Contreheurtoir. — Ecusson (1). — Manette. — Portant. — Cornière. — Bulle. — Penture. — Couplet. — Cramponnet. — Agrafe (2). — Corps (2). — Boucle (2). — Porte-mouchettes.

Grille (2). — Mosaïque (1). — Sommier. — Rampe. — Châssis. — Plaque tombale. — Cloche. — Batail. — Lampadaire. — Torchère.

Moulure. — Patère. — Rosette (1). — Rappointis. — Pommelle.

CENTRES ET ARTISTES

Voir les articles d'histoire générale, notamment : Espagne. — Tolède. — Japon. — Allemagne. — Augsbourg. — Nuremberg.

Béseléel. — Bathyclès. — Rhœcus.

MOYEN AGE : Bonanno. — Pietro et Uberto. — Baldassare d'Este. — Belli. — Bertoldo. — Boldu. — Briosco. — Camellio. — Corradini. — Enzola. — Erizzo. — Francès. — Francesco (6). — Ghiberti. — Miglioli. — Paolo (3). — Pétrellino. — Pietro. — Polo. — Severo.

XVIe SIÈCLE : Avila. — Bartolme. — Bellino. — Bernardini. — Bloc. — Brambilla. — Bresciano. — Cespedès. — Christoval de Andino. — Francesco (10). — Francia. — Holland. — Magdeburger. — Massillizer. — Mosca. — Villalpando. — Poggini. — Pomedello-Riccio. — Ruker. — Torre. — Lizarro.

XVIIe SIÈCLE : Dupré. — Barthels. — Boucheron. — Davesnes. — Denys. — Fanelli. — Jousse. — Keller. — Leygebe.

XVIIIe SIÈCLE : Caffieri. — Gouthière. — Van der Dyck. — Saint-Germain. — Lamour.

XIXe SIÈCLE : Thomire. — Biennais. — Ravrio. — Vechte.

ARMURERIE, ARMES

Armurerie. — Fer. — Damasquinerie. — Tauchie. — Armuriers. — Fourbisseurs. — Armure. — Panoplie. — Cuirasse. — Hallecret. — Jaque. — Clavain. — Cotte de mailles. — Maele. — Chemise (2). — Haubert. — Haubergeon. — Buffletin. — Maximilienne. — Plates. — Vis. — Brigandine. — Dossière. — Pectoral (1). — Poitrinal. — Mamellière. — Pansière. — Plastron. — Épaulières. — Passe-garde. — Cubitières. — Cuissard. — Brassard. — Gorgerin. — Hausse-col. — Grèves. — Jambières. — Soleret. — Pédieux. — Genouillères. — Tassette. — Tonnelet. — Cnémide. — Faucre. — Gant. — Miton. — Ceste. — Casque. — Camail. — Cervelière. — Bassinet (1). — Salade. — Bourguignotte. — Heaume. — Cimier. — Crête (1). — Oreillons. — Colback. — Morion. — Nasal. — Œillère (1). — Treillis. — Ventaille. — Visière.

Armes. — Arc. — Arbalète. — Cranequin. — Jalet. — Carreau. — Cestre. — Vireton.

Arquebuse. — Forquine. — Fût (1). — Sous-garde. — Virole. — Capucine. — Sepé. — Bassinet (2). — Tonnerre. — Escopette. — Mousquet. — Pistolet. — Pommelle. — Roue (1). — Silex.

Épée. — Lame. — Olinde. — Vienne (2). — Carre. — Tranchant. — Garde (1). — Coquille (3). — Quillons. — Pommeau. — Fusée. — Soie. — Talon (2). — Ménuki. — Manchette. — Taille. — Bouterolle. — Champignon. — Custode (2). — Dard (2). — Rabattue. — Taille (3). — Brand. — Brette. — Carrelet. — Cimeterre. — Badelaire. — Coutelas. — Espadon. — Estramaçon. — Flambe. — Kandjar. — Dague. — Crid. — Miséricorde. — Rapière. — Sabre. — Taillade.

Baïonnette.
Lance. — Bourdon. — Framée. — Hallebarde. — Hampe. — Haste. — Morne. — Pertuisane. — Sabot. — Francisque.
Bouclier. — Canevas. — Cètre. — Ombo. — Pelte. — Rondache. — Talevas. — Targe. — Umbo.
Bandoulière. — Baudrier. — Ceinturon. — Talon (3). — Pendant (2). — Porte-épée. — Sabretache. — Trousse.
Caparaçon. — Barde. — Cervical. — Crinière. — Chanfrein. — Muserolle. — OEillères (2). — Poitrail.
Selle (2). — Fontes. — Custode (2). — Étrivière.
Eperon. — Collier (1). — Étrier. — Grille (1). — Molette (2). — Mors.
Olifant. — Poire à poudre. — Pulvérin.

CENTRES, HISTOIRE, ARMURIERS ET DAMASQUINEURS

Damas (1 et 3). — Bagdad. — Milan. — Tolède. — Boabdil.
MOYEN AGE : Castel. — Waquier. — Sérafino. — Paolo Azzimino.
XVIe SIÈCLE : Ambrogio (Giovanni). — Bellino. — Biancardi. — Civo. — Figino. — Jacquard (1). — Kolmann. — Négroli. — Pellizone. — Piatti. — Piccinini. — Rizzo (1). — Romero. — Sovico. — Turcone. — Della Chiesa (*Add.*).
XVIIe SIÈCLE : Cursinet. — Leygebe. — *Voir article* Ambrasienne. — Zuloaga.

COUTELLERIE

Couteau. — Eustache. — Présentoir. — Parepain. — Trousse. — Gaine. — Canif. — Embase (2). — Lame. — Mitre. — Onglet (1). — Soie. — Virole. — Ciseaux. — Entablure. — Forces. — Forcettes. — Binche. — Chatellerault. — Gembloux. — Namur. — Nogent. — Solingen. — Thiers. — Trattenbach. — Tuttlingen.

CÉRAMIQUE

Céramique. — Eurythmie. — Ziégler. — Argile. — Derle. — Kaolin. — Samos. — Marcognac. — Pétuntsé. — Bélièvre. — Cailloutage. — Biscuit. — Barbotine. — Bucchero. — Pâte.
Battage. — Coulage. — Coquille d'œuf. — Biscuiter. — Dégourdi. — Calibre. — Estoc. — Tour. — Tournasage.
Marques. — Roulette. — Biffure (2). — Nien-hao. — Timbre amphorique.
Vernis. — Couverte. — Engobe. — Craquelé. — Treillissé. — Réticulé. — Truité. — Tressaillure — Plombé. — Glaçure. — Plombifère. — Stannifère. — Graffito. — Sgraffite. — A la Castellane. — Pastillage. — Molette (3). — Impression (2). — Dorure. — Brunissage. — Chatironné. — Clisse. — Camaïeu. — Peinture sur porcelaine et sur faïence. — Voilé. — Soufflure. — Plombé. — Écaillage. — Reflets métalliques. — Mordoré. — OEillet d'Inde. — OEillet (2). — Céladon (2). — Famille. — Grillons. — Lao-Tsé. — Mandarin. — Paulownia. — Chrysanthème. — Pivoine. — Rustique (2).
Poterie. — Majolique. — Faïence (2). — Demi-majolique. — Demi-porcelaine. — Porcelaine. — Pâte. — Caraques. — Porcelaine de Réaumur. — Porcelaine fossile. — Grès. — Gresserie. — Boccaro. — Terre de pipe. — Carreaux céramiques. — Pavement. — Tesselle. — Lithophanie. — Alkaraza. — Azulejos. — Brinquinos. — Bucaro. — Gargoulette. — Rhyton. — Amphore. — Lécythus. — Canopes. — Cyathe. — Lacrymatoires. — Apôtres (cruches des — Barbman. — Cruches. — Jaqueline. — Canette. — Pichet. — Pot (2). — Potiche. — Pitong. — Porte-bouquet. — Pot-pourri. — Ravier. — Assiette. — Plat. — Écuelle. — Écumoire. — Dentelle de porcelaine. — Épicière. — Bannette. — Légumier. — Ongaresca. — Ravier. — Salière. — Scudella. — Service (2) — Tasse. — Trembleuse. — Théière. — Tondino. — Tulipe. — Coupe d'amour. — *Addenda :* — Céramique.
Figuline. — Poussah. — Poêle.

CENTRES DE CÉRAMIQUE, CÉRAMISTES ET DÉCORATEURS

ANTIQUITÉ : Arezzo. — Sagonte. — Samos.

MOYEN AGE : Baireuth. — Beauvais. — Cafagioli. — Cologne. — Deruta. — Faenza. — Gubbio. — Lindos. — Malaga. — Manisès. — Majorque. — Nuremberg. — Pésaro. — Ratisbonne. — Valence. — Ynca.

XVIe SIÈCLE : Anvers. — Bassano. — Castel Durante. — Creussen. — Delft. — Ferrare. — Florence. — Lafrata. — Lyon. — Montelupo. — Naples. — Nevers. — Oiron. — Padoue. — Raeren. — Rimini. — Rouen. — Saintes. — Urbino. — Westerwald. — Ynca. — Talavera. (*Add.*) — Capo di Monte.

XVIIe SIÈCLE : Avignon. — Chaillot. — Faïence. — Savone. — Lille. — Marseille. — Rennes. — Saint-Cloud. — Zurich. — Albissola.

XVIIIe SIÈCLE : Alcora. — Anspach. — Aprey. — Apt. — Arras. — Atsbury. — Auvergne, — Auxerre. — Avignon. — Bailleul. — Berlin. — Bordeaux. — Bourg-la-Reine. — Buen-Retiro. — Chantilly. — Chelsea. — Clermond-Ferrand. — Épernay. — Gênes. — La Charité-sur-Loire. — Longwy. — Lunéville. — Marieberg. — Meissen. — Moustiers. — Niderviller. — Orléans. — Paris. — Quimper. — Reine. — Rome. — Rorstrand. — Saint-Omer. — Sarreguemines. — Saxe. — Sceaux. — Sèvres. — Sinceny. — Stockholm. — Strasbourg. — Utrecht. — Valenciennes. — Vienne (Autriche) — Vincennes. — Worcester. — Zurich. — Frankenthal. — Gustafsberg. — Lambeth. — Nymphenbourg. — Doccia. — Artois. — Mennecy. — Hochst. — (*Add.*)

XIXe SIÈCLE ET ACTUELS : Bruxelles. — Caen. — Choisy-le-Roi. — Christiania. — Creil et Montereau. — Danemark. — Gien. — Maestricht. — Saint-Clément. — Senelle. — Stoke-upon-Trent. — Worcester. — Saint-Amand. — Copenhague. — Peterhoff. — Rubelles. — Rorstrand. — Sèvres.

ART ORIENTAL : Corée. — Japon. — Bizen. — Ovari. — Arita. — Imari. — Juraku. — Hagi. — Kioto. — Satsuma. — Séto. — Gempin. — Akahada. — Kiyomidsu. — Gosu. — Kanga. — Hiraka. — Awaji. — Awata. — Fushimi. — Fugina. — Siculo-Arabe. — Arabe. — Yeiraku — Raku.

ANTIQUITÉ : Chérestrate. — Dibutade de Sicyone. — Doris. — Epictète. — Thériclès.

MOYEN AGE : Cencio. — Della Robia. — Giorgio. — Hirschvogel. — Salimbene. — Buglioni.

XVIe SIÈCLE : Abaquesne. — Allers. — Balden Mennichen. — Benedetto (4). — Bernardo (3) — Brouwer. — Camillo. — Cari. — Cencio. — Cherpentier. — Conrade (1). — Della Robbia. — Dommelaar. — Durantino. — Emens. — Even. — Fontana. — Frederigo. — Gambyn. — Hirschvogel. — Jacopo. — Lafranco. — Luca del fu Bartolommeo. — Manara. — Marinoni. — Médicis. — Merlino. — Nicolo di Gabriele. — Orazio. — Palissy (1 et 2) — Piccolpasso. — Piermaria. — Piet. — Roerder. — Prestino. — Raphaël Ciarla. — Simone (2). — Tardessir. — Tatze. — Terenzio di Matteo. — Ter Fehn. — Vicencio. — Xanto. — Suter.

XVIIe SIÈCLE : Atsbury. — Clérissy. — Conrade (2). — Dupré (2). — Grue. — Guillibeaux. — Morin. — Poirel. — Poterat. — Révérend. — Wytmans.

XVIIIe SIÈCLE : Acier. — Bachelier. — Bartolucci. — Baxter. — Bayard. — Beyerlé. — Bottger. — Boussemaert. — Brongniart. — Chambrette. — Chapelle (1 et 2). — Chicoineau. — Clérissy. — Combes. — Costa. — Cros. — Cifflé. — Darcet (1). — Dubois. — Farina. — Febvrier. — Frye. — Gardin. — Grue. — Guettard. — Guillibeaux. — Hannong. — Hennessens. — Kandler. — Kosdenbuch. — Lagrenée. — Lauraguais. — Macquer. — Olery. — Ollivier. — Ratti. — Robert. — Tschirnaus. — Savy. — Stœbzel. — Wedgwood. — Wégelé. — Melchior (*Add.*). — Nast. — Barbin. — Juchser.

XIXe SIÈCLE : Avisseau. — Baudry de Balzac. — Brongniart. — Copeland. — Darcet (2). — Lagrenée. — Minton. — Ziegler. — Melchior (*Add.*). — Darcet (2). — Apoil. — Carriès. — Carrier-Belleuse. — Deck. — Georget. — Parvillée. — Pouyat. — Pull. — Tréverret.

CHINE ET JAPON : Ameya. — Banko. — Chozaiemon. — Gensai. — Gorodaïu. — Sonshui.

MOSAIQUE ET MOSAISTES

Marbre. — Brèche. — Brocatelle. — Carrare. — Cipolin. — Griotte. — Malplaquet. — Narbonne. — Œil de paon. — Opalin. — Ophite. — Parangon. — Pavonazzo. — Pierre de Florence. — Porphyre. — Portor. — Royal. — Saint-Anne. — Sérancolin. — Serpentin. — Serpentine. — Norite. — Mosaïque. — Pavement. — Quadrillage. — Sgraffite. — Émeris. — Sienne (ouvrage de). — Smalt. — Tarsia. — Paillon (1).

ANTIQUITÉ : Sosus.

MOYEN AGE : Maximus. — Ephrem. — Pietro (1). — Apollonius. — Torriti. — Cosmé Torriti. — Tafi. — Andrea di Mino. — Cavallini. — Duccio. — Gaddi. — Marchese. — Matteo (1). — Rusuti. — Antoine. — Baldovinetti. — Bastiano. — Ghirlandajo (2). — Giambono. — Livi. — Marco di Vito. — Pietro (2). — Silvestro (2). — Pesello. — Tura. — Vicino.

XVIe SIÈCLE : Bernasconi. — Bianchini (1 et 2). — Bozza. — Cataneo. — Ceccato (1 et 2). — Lunna. — Marini — Muziano. — Pasterini. — Péruzzi. — Provenzale. — Rizzo (2). — Santi. — Vinci. — Visentini (2). — Zio. — Zucca. — Zuccato. — Beccafumi. — Fasolo.

XVIIe SIÈCLE : Autelli. — Calandra. — Comitibus. — Cruciano. — Manetti. — Rosetti. — Sabbatini. — Torelli. — Vitale. — Branquier.

XVIIIe SIÈCLE : Brughio. — Clermont. — Coccei. — Cristofori. — Fattori. — Fougeroux de Bondarois. — Ottaviani. — Syrieis. — Belloni. — Salviati.

Voir : Vatican. — Venise. — Ravenne.

VERRERIE

Verrerie. — *Add :* Vitre et Verrerie. — Bec-de-chien. — Bion. — Cristal (2). — Glace. — Main. — Descellée. — Laine de verre. — Tissu de verre. — Trempe du verre. — Taille. — Verroterie. — Rasses. — Mortodes. — Boudine. — Bouteilles. — Bulle. — Soufflure.

Agatifié. — Ambité. — Aiglomisé. — Filigrané. — Latticinio. — Millefiori. — Raticelli. — Chrétiens. — Émaillerie du verre. — Irisé. — Mousseline (2). — Opale — Pincette.

Aileron. — Pendille. — Pendeloques. — Ampoule. — Diatrète. — Bouteille. — Gobelet. — Vidrecome. — Passglass (*Add.) — Pocal (*Add.).

CENTRES ET ARTISTES

Venise. — Barcelone. — Cadalso. — Bohème. — Saint-Gobain. — Alex. — Aniche. — Baccarat. — Clichy. — Pantin. — Christiania. — Saint-Louis (*Add.).

Consulter articles d'histoire générale, notamment : Égyptien. — Romain. — Portland.

MOYEN AGE : Briani. — Béroverio. — Blanc-Mantel. — Borromeo. — Jacques d'Ulm. — Nicolas de l'Aigle. — Peckam.

XVIe SIÈCLE : Ballarin. — Belzer. — Bigaglia. — Miotto. — Motta. — Muteo. — Séguso. — Vistosi.

XVIIe SIÈCLE : Benchert. — Keyll. — Kunkel. — Mansell (2). — Schaper. — Schwanhard (1). — Schwanhard (2). — Lehmann (*Add.).

XVIIIe SIÈCLE : Bosc d'Antis. — Delaunay-Deslandes. — Bucher. — Baumgartner.

XIXe SIÈCLE : Bontemps. — Salviati.

VITRAIL

Vitre. — Clathrum. — Spéculaire. — Vitrail. — Apprêt. — Cives. — Cul-de-bouteille. — Boudine. — Uni. — Grisaille (2). — Médaillon (3). — Filotière. — Barlotières. — Verge. — Nilles. — Clavettes. — *Add.* : Vitre. — Vitrail.

PEINTRES-VERRIERS

MOYEN AGE : Dona. — Andrea di Mina. — Blanquart. — Canonce. — Claux le Loup. — David. — Formica. — Giacomo. — Perrin Girole. — Pierre et Thibaut. — Beroverio. — Ambro-

gio (Fra). — Balthazard. — Barbe (les). — Bernardo. — Chenesson. — Claude. — Clément. — Cristofano. — Cristoforo di Mone. — Damaigne. — Delanoe. — Falesome. — Ghiberti. — Livi. — Mellein. — Michelet. — Pins. — Simon (1). — Thibault la Lèvre. — Tomme di Luca. — Tuccio. — Vertus (Jean de). — Werner. — Kirsheim (*Addenda*). — Lallemand (**Add.*). — Guillaume. — Brisetout.

XVIe SIÈCLE : Angrand Leprince. — Cool. — Courtoys (4). — Cousin. — Coxie. — Grabet (les). — Fauconnier. — Hirschvogel. — Kuyk-Wuyterszoom. — Maurer. — Orley. — Pastorino. — Pinaigrier (les). — Pot (1). — Rechambault. — Barthélemy. — Desmoles. — Brochon. — Bigaglia. — Chenesson.

XVIIe SIÈCLE : — Stimmer. — Fussli.

XVIIIe SIÈCLE : Rose d'Antis. — Eginton. — Baumgartner. — Levieil. — Michu.

XIXe SIÈCLE : Dihl. — Mortelèque. — Bontemps. — Didron. — Gérente. — Geyling. — Lavergne. — Maréchal. — Steinheil.

IVOIRES, SPECKSTEIN, STUC, ETC.

Ivoire. — Chryséléphantine. — Écume. — Carton-pierre. — Speckstein. — Stuc. — Staf. — Miniature. — Corozo. — Albâtre. — Morfil. — Châsse. — Coffret. — Hanap. — Olifant. — Diptyque.

CENTRES D'IVOIRERIE ET IVOIRIERS

Nuremberg. — Flandres.

Calamis. — Callicrate. — Lebrallier. — Bernardi (2). — Jean Henri. — Duquesnoy. — Copé. — Augustin le Pieux. — Algardi. — Beham. — Angermayer. — Barthel. — Bassen. — Berg. — Bethle. — Bossiut. — Brunetti. — Cavalier. — Faidherbe. — Falz. — Guillermin. — Harrich. — Heiden. — Kern. — Lobenigke. — Milet. — Obstal. — Pfeifhofen. — Permoser. — Daebler. — Barreau. — Baumer. — Bonzanigo. — David le Marchand. — Feistenberger. — Krabensberger. — Krueger. — Luck. — Mansel. — Mayer. — Melcher. — Oelhafen. — Petel. — Pozzo. — Rapp. — Rosset. — Scheemackers. — Steinhart. — Strauss. — Troger. — Vilerme. — Weckhard. — Zeller. — Zick (1, 2 et 3). — Angermann. — David. — Friedel. — Cavalier. — Baudoin. — Bauer. — Geuns.

SCULPTEURS SUR AUTRES MATIÈRES DURES, NATURELLES ET AUTRES

Campagna. — Capocaccia. — Farina (1). — Ferrucci. — Pronner. — Rossi. — Teschler. — Pulidoro. — Pastorino. — Belcaro. — Bellekien (J. et C.)

CÉROPLASTIQUE

Plastique. — Céroplastique. — Cire.

Tribolo. — Ghiberti. — Francia. — Lombardi. — Mallaire. — Orsino. — Pastorino. — Strauch (Lorenz). — Zumbo. — Cavalier. — Braunin. — Rapp. — Weinhenmeyer. — Benoit. — Blok.

CUIRS (RELIURES, ETC.)

Cuir. — Basane. — Alude. — Chagrin. — Galuchat. — Roussette (**Add.*). — Maroquin. — Tête-de-Nègre. — Vélin. — Dominante. — Reliure. — Nervure (2). — Accolure. — Tranche. — Garde (4). — Fermoir. — Fermail. — Signet. — Tranchefile. — Chemise (4).

Alène. — Aceaux. — Roulette. — Fer (3). — Rosette (3). — Granité. — Miroirs. — Émorfilé. — Coin (1). — Compartiment. — Dentelles. — Racine (2). — Selle. — Sabretache. — Ceinture. — Carreau (3). — Bougette. — Porte-Épée. — Fontes (1). — Étrivière. — Ceste. — Bride. — Baudrier. — Poitrail. — Arçon. — Buffletin. — *Addenda* : Cuir. — Reliure.

Cordoue. — Legascon. — Caslon. — Boucher. — Fougeroux de Bondarois. — Capé. — Padeloup. — Thouvenin.

CARROSSERIE

Voiture. — Carrosse. — Chaise à porteurs. — Palanquin. — Traîneau. — Dameret. — Sédiole. — Quadrige. — Bige. — Bennes. — Berlines. — Bricole. — Caisse. — Clouté. — Coche (1). — Cornière. — Custodes (4). — Portant (1). — Berlingot.

GLYPTIQUE

Glyptique. — Glyptographie. — Glyptothèque. — Intaille. — Camée. — Camaïeu. — Cachet. — Réplique. — Abraxas. — Amulette. — Victoire (2). — Pierre d'Aigle — Basalte. — Bloc. — Améthyste.

Cachet de Michel-Ange. — Camée (le grand). — Bibliothèque nationale. — Dioscures. — Conjuguées. — Contrescel.

ANTIQUITÉ : Athénoclès. — Cronius. — Dioscoride. — Érophile. — Évodus. — Glyco. — Hyllus. — Polyclète (*Add.). — Pyrgotelès (*Add.).

MOYEN AGE : Compagni. — Jean des Cornalines. — Michelini.

XVIe SIÈCLE : Anichini. — Avanzi. — Birague. — Caraglio. — Césari. — Dollinger. — Dordoni. — Francia. — Nasaro. — Trezzo. — Valerio Vicentino. — Marmitta.

XVIIe SIÈCLE : Claus. — Dorsch. — Ghinghi.

XVIIIe SIÈCLE : Barier. — Bouchardon. — Guay. — Pichler. — Berry. — Constanzi. — Sirlet.

XIXe SIÈCLE : Jeuffroy. — Simon (3). — Calandrelli. — Sauvageot. — Vauthier-Galle

HORLOGERIE

Horlogerie. — Sablier. — Clepsydre. — Pendule. — Jacquemart. — Cartel. — Cadran. — Bâte. — Aiguille. — Serpent. — Statues. — Tronc. — Urne. — Gaine. — Montres. — Œuf de Nuremberg. — Coq. — Boîtier. — Éléphant. — Mécanisme. — Toc (Montres à). — Carillon.

CENTRES

Voir les articles d'histoire générale et articles : Nuremberg. — Suisse. — Besançon.

ARTISANS

Gerbert. — Jean de Jouvence. — Dondis. — Vic (Henri de). — Dasypodius. — Carovagius — Bouhier. — Barlow. — Alexandre. — Bergondi. — Lepaute.

TISSUS

Tissus. — Brocart. — Brocatelle. — Lamé. — Broché. — Paillon (2). — Damas (2). — Lampas. — Soie. — Tabis. — Satin. — Moire. — Pou de soie. — Peluche. — Linon. — Taffetas. — Siamoise. — Reps. — Ras. — Serge. — Perse (2). — Impression (1). — Mousseline (1). — Tontisse. — Tulle. — Velours. — Moquette. — Tripe. — Panne. — Vénitienne. — Alépine. — Basin. — Batiste. — Bergame. — Bougran. — Bourre. — Schappe. — Cachemire. — Cambrésine. — Cendal. — Crêpe. — Damasquette. — Damassin.

Passementerie. — Agrément. — Bouillon (2). — Chenille. — Crépine. — Crête (2). — Effilé. — Enlevure. — Frange. — Frangeon. — Freluche. — Jasmin. — Lézarde. — Mignardise. — Pampille. — Soutache. — Torsade (1). — Tors.

Teinture. — Alunage. — Beige. — Bisage. — Colombin. — Œil (1). — Uni.

Arbalète. — Ensouple. — Ensoupleau. — Chaîne. — Trame. — Bouiller. — Bouracher. — Bourgeteur. — Laize. — Lisière.

Vannerie (1). — Lacerie. — Clisse. — Ramie. — Thibaude. — Sparterie. — Nappe. — Serviette. — *Add. :* tissus.

Babylone. — Samos. — Tours. — Gênes. — Lyon. — Amiens. — Barcelone. — Abbeville. — Beauvais. — Roubaix. — Saint-Omer. — Tournai. — Neuilly. — Tolède. — Malaga. — Chiosla. — Damas (1). — Cachemire.

Turqueti. — Nicolas (4). — Chartier (2). — Bimont. — Boulard. — Lasalle. — Jacquart. — Delormois. — Ranson. — Salembier. — Oberkampf.

TAPISSERIE

Tapisserie. — Tapis. — Métier. — Lisse. — Haute lisse. — Basse lisse. — Carton. — Suite. — Réplique. — Leçon. — Embordure. — Écoinçon (2). — Lisière. — Rabat (2). — Ténières. — Verdures. — Personnages (Tapisseries à). — Brussels. — Kilim. — Sedjedis. — Smyrne. — Mousquet. — Chemin. — Apocalypse. — Batailles. — *Add. :* tapisserie.

Babylone. — Samos. — Aubusson. — Felletin. — Auvergne. — Marche. — Arras. — Poitiers. — Reims. — Nancy. — Anvers. — Bruges. — Oudernarde. — Alost. — Beauvais. — Bruxelles. — Fontainebleau. — Gobelins. — Savonnerie. — Mortlake. — Maincy. — Amiens. — Barcelone. — Madrid. — Pardo. — Rome. — Abbeville. — Windsor. — Nîmes. — Tourcoing. — Tournai. — Deventer. — Osaka. — Daghestan. — *Add. :* Gobelins. — Suède.

Amaury de Goire. — Dorlin. — Bataille.

Karcher (les). — Nicolas (2). — Orley. — Pasquier de Mortaigne. — Rost. — Dubourg. — Comans. — Laplanche. — Crane. — Dupont. — Edelinck. — Jans. — Lefèvre. — Lefèvre fils. — Neilson. — Oudry. — Audran. — Lemonnier. — Boulard. — Chartier. — Doyen. — Dupré.

BRODERIE ET DENTELLES

Broderie. — Broderie appliquée. — Emboutie. — Passée. — Enlevure. — Encloture. — Liserage. — Cannetille. — Rempli. — Plumetis. — Crochet. — Aiguille. — Dé (3). — Tambour. — Bas-métier. — Orfroi. — Ecaché. — Oripeau. — Barbaricaire. — Nué (or). — Ombragé.

Dentelle. — Angleterre (point d') — Blonde. — Cambrai. — Guipure. — Lacis. — Mignonnette. — Persil. — Picots. — Points (2). — Réseau. — Toilé. — Barbe. — Bisette. — Treille. — Entoilage. — Affiquage. — Chenille. — Parement. — Foukousa. — Vitrage.

Ethelreda. — Cambio. — Salvestro. — Nicolas (1). — Giovanni di Pelajo. — Pagolo. — Coppino. — Cantoni. — Piero (8). — Fulchin. — Brouard. — Pellegrini. — Bayeux. — Uttmann. — Vecellio (1). — Ayrer. — Linwood.

Venise. — Alençon. — Argentan. — Bruxelles. — Malines. — Chantilly. — Calais. — Caen. — Bayeux. — Binche. — Bailleul. — Courtrai. — Mirecourt. — Le Puy. — Bruges. — Alost. — Ypres. — Valenciennes. — Barcelone. — Irlande. — Honiton. — Limerik. — Nottingham. — *Add. :* Japon.

COSTUME

Costume. — Amadis. — Aumusse. — Balandran. — Brevet. — Buffletin. — Gambesson. — Camail. — Cape. — Chape. — Châle. — Chausses. — Chemise (3). — Chlamyde. — Corps. — Culotte. — Dalmatique. — Éphod. — Étole. — Rational. — Manipule (* *Add.*). — Toge. — Talaire. — Laticlave. — Prétexte. — Tabard. — Peplum. — Ceinture (3). — Cordelière. — Mordant. — Pendant (3). — Clavandier. — Allouyère. — Réticule. — Aumônière. — Carreau (3). — Bougette. — Balantine. — Bourse. — Patenôtre (1). — Obi. — Oiselet de Chypre. — Manchon. — Passacaille. — Rabat. — Plumes. — Gant. — Fraise. — Crevé. — Bouillon (3). — Canon. — Éventail. — Pluie. — Cendal. — Chaussure. — Cothurne. — Escafignon. — Escarpin. — Sandale. — Babouche. — Chaussette.

Coiffure. — Chevelure. — Perruques. — Pétase. — Fontanges. — Barbes. — Bièvre. — Ferret. — Afféron. — Affiquet. — Agrafe. — Aiguillette. — Corne (3). — Cornette. — Crêpe. — Koushi. — Peigne.

Canne. — Bec de corbin. — Parasol. — Marabout (2). — Anguichure. — Ansette. — Bandereau.

NUMISMATIQUE

Numismatique. — Médailles. — Sceau. — Burin. — Coin (2). — Insculper. — Module. — Obvers. — Revers. — Noyau. — Fourrée. — Saucée. — Padouanes. — Sigillé. — Sigillographie. — Sphragistique. — Crénelage. — Bractéate. — Bajoire. — Incuse. — Pied-fort. — Impériale (3). — Rayonné. — Lauréat. — Conjuguées. — Opposées. — Millésime. — Sigles. — Différent. — Croissant. — Point secret. — Médaillier. — *Add.* : Médailles.

Verrocchio. — Estense. — Caradosso. — Cavino. — Césari. — Francia. — B. Prieur. — Maler. — Brenet. — Brucher. — Bernardi del Castel Bolognese. — Dupré. — Coldoré. — Chéron (2). — Falz. — Benzi. — Beauvais (4). — Warin. — Depaulis. — Dumarest. — Encke. — Fehrmann. — Pozzo. — Berry. — Becker. — Galle. — Doell. — Barre. — Pisanello. — Cavallerino. — Holland. — Berckel. — Mola. — Leoni. — Bloc. — Duvivier. — Dupuis. — Oudiné. — Gatteaux.

MINIATURE

Miniature. — Enluminure. — Ornées (lettres). — Onciales. — Tondues. — Vignette. — Vigneture. — Papier. — Ole. — Rehaut. — Relevé. — Évangéliaire. — Sacramentaire.

MOYEN AGE (jusqu'au XIIIe siècle) : Rabula. — Cuthberg. — Blachernita. — Nestor. — Giovanni Alighieri. — Werner.

XIIIe SIÈCLE : — Cola di Giovanni. — Sozzo di Stephano. — Sandro di Guidone. — Oderigi. — Lorenzo (1). — Henri.

XIVe SIÈCLE : — Bernard. — Stituij. — Soliers. — Silvestro (1). — Sbinko de Trotina. — Perreis. — Niccolo (1 et 2). — Manuel. — Limbourg. — Jean de Bruges. — Hubert. — Gringonneur. — Franco. — Trévoux.

XVe SIÈCLE : Ansano di Pietro. — Bernardino di Cigliono. — Boccacino. — Boniface de Remenant. — Carlo. — Corbizi. — Corporali. — Liberale de Vérone (* *Add.*). — Simone (1). — Silvestri. — Roselli. — Riveron. — Pozay. — Pierantonio. — Pellegrino. — Pantaleoni. — Manhel. — Magni. — Livin. — Jean d'Amboise. — Gonneau. — Giovanni di Antonio. — Gérard de Gand. — Fruit (2). — Francho. — Francesco (11). — Fouquet. — Filippo (2). — Ferranti. — Federighi. — Crivelli. — Strozzi. — Torelli (2). — Undelot. — Venturino. — Wielant. — Ziraldi.

XVIe SIÈCLE : Attavante. — Bellunese. — Béning. — Benvenuti. — Boccardina. — Clovio. — Collault. — Tory. — Robinet. — Testard. — Plastel. — Panetti. — Monte di Giovanni. — Mazzolino. — Matteo (4). — Cailleau. — Mariano. — Lorenzo (2). — Colson. — Francesco (8). — Fede. — Eustachio. — Dutillet. — Du Guernier. — Vasco.

XVIIe SIÈCLE : Brentel. — Néto. — Mérian.

XVIIIe SIÈCLE : Leblond (1). — Klingstedt.

Consulter article Tours.

BLASON

Blason. — Ecu. — Email (1). — Couronne. — Royale. — Tortil. — Obsidionale. — Murale. — Vallaire. — Labarum. — Vexillum. — Oriflamme. — Pennon. — Cornette. — Abime. — Alterné. — Anché. — Becqué. — Cantonné. — Cœur (1). — Chapeau (3). — Clariné. — Componé. — Cordelière. — Cordon. — Coupé. — Courti. — Croisure. — Danché. — Ecartelé. — Lambrequin. — Orle (2). — Parlantes. — Pal. — Pannon. — Plein (2). — Pointe. — Pointé. — Quartier. — Senestré. — Senestrochère. — Sol. — Support. — Sommé de. — Toison. — Palmes. — Perles (fil de) (2). — Aiglette. — Alérion. — Canette. — Chardon (1). — Dauphin (1). — Demi-vol. — Lion. — Lionné. — Maille. — Merlette. — Ombelle. — Ombre de soleil. — Otelles. — Patience (2). — Gueules. — Lampassé. — Membré. — Miraillé. — Nageant. — Ombré. — Onglé. — Pairle. — Rampant. — Rouant. — Sable. — Safre. — Sinople.

PHELLOPLASTIE

Bavelaar.

ÉCLAIRAGE

Éclairage (*addenda*).

PYROGRAVURE (*add*).

PLANCHES HORS TEXTE

Planche	I.	— Gallé : verrerie modern style	Page. 1
—	II.	— Fouquet : épingle (art nouveau)	64
—	III.	— Brateau : étains (art nouveau)	128
—	IV.	— Copenhague : plat en porcelaine	193
—	V.	— Belleville : étagère	256
—	VI.	— Majorelle : dressoir modern style	320
—	VII.	— Majorelle : autre dressoir modern style	384
—	VIII.	— Bing et Grœndhall : porcelaines (art nouveau)	448
—	IX.	— Marius Michel : reliure	512
—	X.	— Ameublement allemand (modern style)	576
—	XI.	— Mucha : affiche	640
—	XII.	— Dammouse : vase	704
—	XIII.	— Bonvallet : écran modern style	768
—	XIV.	— Christofle : surtout de table	832
—	XV.	— Copenhague : Vase	896
—	XVI.	— Vase antique	960
—	XVII.	— Sèvres : Frise	1024

TABLE DES GRAVURES

Préface. — Allégorie : médaillon par Coutan . . . . . Page. IV
1. Panneau décoratif, par Leighton 1
2, 3, 4, 5, 6, 7. Carreaux émaillés, par Abaquesne 2
8. Ensemble de carreaux émaillés par le même. 3
9. Abattant de meuble 4
10. Statue antique avec la corne d'abondance 5
12, 13, 14. Feuilles d'acanthe naturelle 7
15. 16, 17. Acanthes ornementales 8
18. Console Louis XVI, par Fourdinois 9
19, 20. Ache naturelle et ornemanisée 10
21. Gondole d'Agate de la Bibliothèque nationale 13
22, 23. Agrafes mérovingiennes (VIIe siècle) 17
24. Aigle en bronze (art mérovingien) 18
25. Diadème avec aigrette de diamants (Fouquet) 19
26. L'aiguière et ses parties 20
27. Aiguière antique 21
28. Aiguière Renaissance et son bassin 22
29. Aiguière de style Régence, par R. Mognart. 23
30. Ailerons (façade d'une maison de Rouen). 25
31. Verre vénitien à ailerons (XVIe siècle) 26
32 Adam et Ève (bas-relief d'albâtre), XVIe siècle 28
33. Joyau d'Alfred (IXe siècle) 31
34. Couronne de Charlemagne (XIe siècle). 33
35. L'autel de Bâle (Musée de Cluny). 35
36 Vidrecome allemand du XVIe siècle (Musée du Louvre). 37
37. Coupe de style allemand du XVIe siècle. 38
38. Canette ciselée allemande XVIIe siècle. 39
39. Gobelet allemand du XVIIe siècle. 39
40. Couverture d'évangéliaire byzantin (XIIe siècle). 43
41 Ensemble d'un ameublement Renaissance. 49
42. Boudoir de Mme de Pompadour 52
43. Salon Louis XV. 53
44. Salle à manger (modern style). 57
45. Amours d'après une peinture antique. 60
46. Amulette de Catherine de Médicis 62
47. Candélabre de Glocester (XIIe siècle) 64
48. Trône d'Edouard Ier (XIIIe siècle). 65
49. Coupe de King's Lynn (XIVe siècle) 66
50. Panneau à parchemin plissé (XVe siècle). 67
51. Corbeille à pain (XVIIIe siècle, anglais) 70
52. Pot en faïence décorée (Minton) 73
53. Vase apode (gaulois). 74
54. Applique Louis XVI, par Delafosse 75
55, 56. Aquamaniles. 76
57. Vase de l'Alhambra. 77
58, 59. Ornementations arabes. 78
60. Porte en bois sculpté (XVIe siècle). 79
61. Arbalète (Musée de Cluny). 81

62. Portrait de l'orfèvre espagnol Jean d'Arfe. . . . . Page. 82
63. Dentelle d'Argentan. 83
64. Armoire normande du Musée de Cluny. 85
65. Armoire en bois sculpté (XVIe siècle). 86
66. Armure de Charles-Quint (Musée de Madrid). 87
67. Arquebuse du tsar Alexis. 88
68. Six assiettes patriotiques de Nevers. 93
69. 70. Deux tapisseries d'Aubusson. 97
71. Aumônière brodée du XVIe siècle (Musée de Munich). 99
72. Azulejo (Musée de Cluny) 101
73. Badelaire du bourreau de Paris (Musée de Cluny). 103
74. Bague, (modèle de Wœriot, XVIe siècle). 105
75. Bahut du XIIIe siècle (Musée de Cluny). 106
76. Baldaquin de lit d'après une miniature. 107
77. Modèles de balustres. 110
78. Vases japonais de forme balustrée 111
79. Banc gothique d'après une miniature. 111
80. Barbman : pot en grès (Musée de Cluny). 113
81. Vase en faïence (Haviland). 114
82. Pendeloque Renaissance (Musée du Louvre). 115
83. Le métier de basse-lisse 118
84. Le travail de l'émaillerie de basse-taille. 120
85. Fragment de la broderie de Bayeux (XIe siècle). 124
86. Tapisserie de Beauvais (XVIIIe siècle) 126
87. Ivoire sculpté par Beham (Musée de Cluny) 128
88. Bélière. 129
89, 90. La bénédiction latine et la gréco-byzantine. 131
91. Portrait de Jean Bérain 132
92. Grande arabesque par Bérain. 133
93. Le berceau du roi de Rome, par Prudhon 135
94. Pot en porcelaine de Berlin 137
95. La vase de Bernay (Bibliothèque nationale). 139
96. Bibliothèque basse. 142
97. Bijou attribué à Cellini. 144
98. Bijou du XVIIe siècle. 144
99. Blonde. 148
100. Le casque de Boabdil. 149
101. Le poignard de Boabdil 149
102. Verre de Bohême (Musée du Louvre). 150
103. Boiseries style Louis XV 153
104. Boîte à jeu égyptienne (Louvre). 154
105. Boîte de toilette par l'orfèvre Germain 154
106. Boucle antique (Pompéi). 158
107. Bouclier de Cellini (Musée de Turin) 160
108. Statue de boule par Dampt (Dessin du statuaire). 162
109. Console de Boule 163
110. Meuble de Boule (château de Windsor). 164
111. Casque bourguignote 165
112. Bout de table par Roettiers 166
113. Bracelet de style égyptien (Froment-Meurice 168
114. Pendant de cou style Louis XIV (Massin) 170
115. Portrait de Briot. 171
116. L'aiguière de la « Tempérance » (Musée de Cluny) 172
117. Fauteuil Louis XVI couvert en brocatelle 173
118. Broderie du XVIe siècle (Musée de Munich). 174

119. Bord de gaine ciselé, par Théodore de Bry (XVIe siècle) . . . . . Page. 178
120. Modèle de Bucrâne. 179
121. Buffet du XVIe siècle, (Musée de Cluny) 180
122. Buffletin 181
123. Buire par P. Germain 182
124 Le grand bureau de Riesener au Louvre. 183
125. Broderie byzantine. 185
126. Mosaïque byzantine 187
127. Cabaret par P. Germain. 191
128. Cabinet par Fourdinois 192
129. Cachet de Carrier. 193
130. Pendule Louis XVI, à cadran horizontal 195
131. Cadre Renaissance. 196
132. Cafetière style Louis XV. 198
133. Commode par Caffieri 198
134. Plafond sculpté Renaissance 199
135. Calice par P. Germain 201
136. Cafetière d'argent (XVIIIe siècle). 205
137. Candélabre par Roettiers. 207
138. Coupe par Christofle 213
139. Caparaçon du XVIe siècle 214
140. Coffret carlovingien du Musée de Cluny. 219
141. Carquois de style Louis XVI 220
142. Carreaux céramiques (XIXe siècle) 221
143. Cartel Louis XV (bronze doré). 224
144. Vase par Ballin. 225
145. Casque antique 227
146. Aiguière et son bassin (forme casque) 227
147. Cassolette ouverte et fermée. 229
148. Portrait de Benvenuto Cellini 233
149. Salière par Cellini (Musée de Vienne). 233
150. Table Louis XVI, avec plaques de porcelaine. 235
151. Chaire en bois sculpté, Renaissance 241
152. Chaise de style Empire (par Percier) 242
153. Chaise à porteurs décorée par Bérain. 243
154. Ciboire en émail de Limoges, XIIIe siècle (au Musée du Louvre) 245
155. Chandelier d'église, par Germain 246
156, 157. Chandeliers, par Roettiers 247
158. Chapiteau Louis XIV, par Bérain 250
159. 160. Chaussures des XVIe et XVIIIe siècles (Cluny). 256
161. Vase en porcelaine de Chelsea 258
162. Cheminée Louis XIII (à Toulouse). 260
163. Chenet (Louis XIV). 263
164. Chapiteau, par Bérain. 268
165. Vase à décor chrysanthémo-pœonien 269
166. Statue de Phocion vêtu de la chlamyde 272
167. Ciboire du XVIe siècle. 275
168. Portrait médaillon en cire 277
169. Louis XIV, Médaillon en cire par Benoît. 277
170. Ciseaux à fruits 279
171. Clef antique 281
172. Clef Renaissance. 281
173. Coupe chinoise en émail cloisonné. 282
174. Vase en émail cloisonné par Christofle. 283
175. Cluny : meuble florentin 285

176. Cluny : crédence. . . . . Page. 287
177. Cheminée gothique du musée de Cluny. 290
177 *b*. Cluny : porte. 291
177 *c*. Cluny : porte. 291
177 *d*. Cluny : Palissy. 292
177 *e*. Cluny : trousse. 293
178. Coffre-bahut du XVIe siècle 295
179. Coffre de mariage style Louis XIV 295
180. Portrait de Colbert 298
181. Pendeloque par Collaert 300
182. Collier par Froment-Meurice 302
183. Commode Louis XIV par Bérain. 304
184. Grande arabesque, par Bérain 305
185. Modèles de consoles Louis XV. 308
186. Contours de plats Louis XV 309
187. Cordelière symbolique. 312
188. Tapisserie du XVe siècle 318
189, 190, 191. Costumes du XVIe siècle 319
192. Armure de cotte de mailles (XIe siècle) 322
193. Coupe attribuée à Cellini 323
194. Coupe en cristal de roche XVIe siècle (Florence). 324
195. Motif décoratif par Bérain. 325
196. Couteaux et fourchette (fin du XVe siècle). 327
197. Aiguière Renaissance (galerie d'Apollon au Musée du Louvre). 328
198. Couvert à salade (XVIIIe siècle). 328
199. Coffret en cristal de roche (XVIIe siècle) 331
200. Bureau à cylindre (mobilier national) 333
201. Couvercle de la coupe (page 324) 334
202. Crosses par Germain 336
203. Armure cannelée 337
204. Cuiller du XVIIe siècle 338
205. Chaise curule 342
206 Cuvette et pot à l'eau de Marie-Antoinette 343
207. Cuvette (?) par Pierre Germain 343
208. Fauteuil Louis XIV, couvert en damas. 347
209 Vase damasquiné indien 348
210. Dessin de damasquinure indienne 349
211. Chapiteau Louis XIV par Bérain. 351
212. Vase par Della Bella (Louis XIII) 356
213. Cartouche Louis XV par Delajoue 356
214. Miroir par Delaulne. 357
215. Aiguière de Delft 358
216. Bas-relief par Luca Della Robbia 359
217. Dentelle de Bruxelles. 361
218. Plat de Deruta. 362
219. Dessus de porte style Louis XV. 363
220. Dessus de boîte par Germain. 364
221. Diadème en brillants (Massin). 365
222. Épingle en diamants 366
223. Vase indien (cuivre). 369
224. Vase japonais. 373
225. Détail de l'ordre dorique. 374
226. Dressoir Henri II. 379
227. Médaille par Dupré 381
228. Portrait de Duquesnoy 381

Page
229. Écran Louis XIV (Musée de Cluny) 387
230. Ecritoire Louis XIV par Bérain. 338
231. Plat par Palissy 389
232. Aiguière par P. Germain 390
233. Bijoux égyptiens 393
234. Pendule par Caffieri (Londres) 395
235. Coffret à émaux (XIIIe siècle). 398
236. Verre émaillé arabe (Nuremberg) 399
237. Décoration Empire par Percier. 402
238. Enseigne de fou (Musée du Louvre). 405
239, 240. Entrées de serrures Louis XV. 406
241. Table à ouvrage Louis XVI (Louvre) 407
242. L'épée de Rubens 408
243. Épingle de coiffure (Massin) 409
244. Fauteuil de Martin d'Aragon (Barcelone). 415
245 Verrerie espagnole. 415
246. Le livre d'heures de Jeanne de la Folle. 416
247. Marqueterie (étain, ébène) Musée de Cluny 418
248. Diadème étrusque (Musée du Louvre) 422
249. Bijoux étrusques 423
250. Éventail (par Watteau ?). 424
251. Éventail du XVIIIe siècle 425
252. Dessus de bonbonnière émaillé (Falize) 427
253. Plat par Th. Deck 430
254 Armure. 432
255. Fauteuil par Fourdinois. 433
256. Coffre en fer ciselé, allemand, XVIe siècle : au South Kensington. 436
257. Ferronnière 438
258. Chapiteau par Bérain. 438
259. Bijou indien en filigrane 439
260. Feuille ornementale arabe 444
261. Poignard et fourreau par Aldegrever 444
262. Fourchettes des XVIe et XVIIe siècles 448
263. Cabinet Renaissance. 451
264. Plat hispano-moresque 457
265. Aiguière par P. Germain. 458
266. Arabesque par Gillot 461
267. Panneau et glace Louis XV 463
268. Gobelet fin du Louis XIV. 464
269. Tapisserie des Gobelins : Sélénè 465
270. Boîte par Germain (Louis XV) 467
271. Vase grec. 469
272. Vase grec 470
273, 274. Grecques 471
275, 276, 277. Grès Doulton. 472, 473
278. Grille Louis XV. 473
279. Grille Louis XV 474
280. Grande arabesque de Bérain 475
281, 282. Couronnes de Guarrazar (Musée de Cluny) 477
283, 284. Porte-lumières Louis XV 478
285. Chapiteau Louis XIV 480
286. Sphinx Louis XV 480
287. Hallebardes du XVIe siècle. 482
288. Hanap d'ivoire (collection Ambrasienne). 483
289. Métier de haute-lisse. 485

290. Heaume d'Alexandre Farnèse . . . . . Page. 486
291. Cabinet Henri II 490
292. Heurtoir du XVIe siècle 492
293. Patère du trésor d'Hildesheim 494
294 Horloge du XVIe siècle. 499
295. Horloge Louis XIV par Bérain 500
296. Huilier style Louis XV par Pierre Germain 501
297. Bracelet indien 506
298. Laque indien (Karnoul) 507
299. Collier (bijouterie indienne). 508
300. Ordre ionique. 509
301. Fragment d'un coffret hispano-moresque 511
302. Bas-relief d'ivoire du XIVe siècle (Cluny) 512
303. Portrait de W. Jamiczer 513
304. Cabinet japonais (laque d'or) 514
305 Porcelaine japonaise. 515
306. Jaque royale du XVe siècle 517
307 Jardinière en faïence par Lœbnitz 518
308. Motifs de joaillerie (fin du XVIe siècle). 519
309. Le double L sur un chapiteau 524
310. Lampadaire par Alexis Loir (style Louis XIV). 526
311. Lampe de mosquée arabe 527
312. Enroulements par Janssen (XVIIe siècle) 529
313. Bureau en bois laqué par Lippmann 531
314 Vase par Lepautre 535
315. Plat en émail peint par Jean Limousin. 541
316. Lit Louis XVI 544
317. Lit Louis XV exposé en 1878. 545
318, 319. Fleurs de lotus (ornementation égyptienne). 548
320. Pilastre du tombeau de Louis XII (Saint Denis) 550
321. Cabinet Louis XIII (Musée de Cluny). 553
322. Aiguière par Bérain. 555
323. Cadre style Louis XIV 557
324 Moulures style Louis XIV. 558
325. Obliquité d'axe dans le style Louis XV. 561
326. Motifs d'ornements Louis XV 563
327. Modèle de lampe d'église par Pierre Germain 564
328, 329. Motifs décoratifs, style Louis XVI. 565, 566
330. Plan du Musée du Louvre 569
331, 332. Lettre en bois sculpté (F) 573
333. Coffret d'Anne d'Autriche (Louvre). 577
334 Peigne d'ivoire du XVe siècle (Louvre). 579
335. Plan de la galerie d'Apollon (Louvre) 581
336 Verrou du XVIe siècle (Louvre) 583
337. Tête en lucarne (François Ier) 585
338. Lustre par Pierre Germain 586
339. Chapiteau par Bérain (macabre) 587
340. Porcelaine à Mandarins. 591
Tableau des marques 594, 595, 596, 597
341. Marqueterie sur un banc à tirer (Cluny) 599
342. Marqueterie Louis XVI. 599
343. Commode Louis XV 601
344, 345. Chapiteaux par Bérain (mascarons) 602
346. Médaillon et encadement Louis XVI 606
347. Titre par Meissonnier 607

348. Miniature. . . . . Page. 611
349. Céramique Minton. 616
350, 351. Miroirs du XVIe siècle 617, 619
352. Montre du XVIIIe siècle. 620
353. Mosaïque byzantine (Ravenne). 623
354. Ordre corinthien 627
355. Faïence de Moustiers 628
356 Moutardier par Pierre Germain 629
357. Chapiteau par Bérain (muflès) 629
358. Narghilé. 634
359. Nautile monté en coupe. 635
360. Aiguière de Nevers (Cluny) 637
361. Motifs de niellure (XVIIe siècle) 639
362 Pommeau dans un flambeau 642
363. Crédence en noyer (XVIe siècle) 643
364. Hanap de Nuremberg. 648
365. Orfèvrerie gothique (ostensoir). 650
366. Panneau gothique (XVe siècle). 651
367. Coupe en faïence d'Oiron. 655
368. Aiguière Régence. 661
369. Sucrier du XVIIIe siècle 661
370. Flambeau du XVIIIe siècle 662
371. Cuiller à sucre Louis XV. 662
372. Saucière par Pierre Germain 665
373. Vase par Eisen. 668
374. Chapiteaux de serrurerie par Bérain 669
375. Arabesque par Gillot 672
376. Ostensoir par Pierre Germain 673
377. Pilastre et chapiteau par Bérain. 674
378. Plateau Louis XV. 675
379 Bernard Palissy. 680
380. Plat de Palissy. 681
381. Panneau céramique (l'orfèvrerie) 684
382 Chaise à porteurs Louis XV 685
383. Aiguière Renaissance, ... 686
384. Calice et patène espagnols 692
385. Patère de Rennes 693
386, 387. Pavements en carreaux céramiques 694, 695
388. Peigne d'ivoire du XVIe siècle 697
389. Aiguière en émail peint (XVIe siècle) 691
390. Assiettes par J. Courtois. 709
391. Pendule Louis XVI. 704
392. Épingle de diamants par Massin 707
393, 394. Plats en faïence persane. 711
395. Tapis persan. 712
396. Damasquinure persane. 713
397. Pieds de meubles de différents styles. 718
398, 399. Pieds de meuble grecs, romains. 719
400. Torchère. 720
401. Pendant de col par Massin. 722
402, 403. Pilastres par Bérain 724
404. Motif décoratif par Pillement. 725
405. Plaque tombale en bronze. 729
406. Plats (XVIIIe siècle) 730
407. Poêle en faïence de Nuremberg (XVIe siècle). 732

408. Poignard et gaine Louis XV. . . . . Page. 733
409, 410. Tableau de poinçons. 736, 737
411, 412. Poire d'angoisse du XVIe siècle (Louvre). 739
413. Chenet Louis XVI. 741
414. Poignée d'épée du XIIIe siècle. 742
415. Plat de porcelaine par Dammouse. 743
416. Potiche en porcelaine de Chine 747
417. Porte-bouquet en faïence par Haviland 751
418. Le vase de Portland 752
419. Pot hispano-moresque 752
420. Pot pourri 753
421. Potiche chinoise 754
422. Gravure préhistorique sur bois de renne 755
423. « Cadenas » par Pierre Germain. 756
424. Fauteuil Empire par Prudhon. 757
425. Pulvérin en ivoire 758
426. Moulure quart de rond décorée d'oves. 759
427. Dessus de boîte par Pierre Germain. 763
428. Rampe en fer forgé (Moreau). 765
429. Table Régence. 768
430. Reliquaire en émail champlevé 773
431. Reliure Henri II. 775
432. Reliure par Pasdeloup. 776
433. Lit Renaissance à quenouilles. 778
434. Cabinet Renaissance 779
435. Armoire Renaissance (du Musée de Cluny). 781
436. Chaise Renaissance 783
437. Trépied Restauration. 785
438. Retable-Triptyque du XVe siècle (Musée de Colmar) 786
439. Commode style Révolution. 789
440. Rideaux par Fourdinois. 794
441. Estampille de Riesener 795
442. Meuble par Riesener 796
443. Fronton de serrurerie 798
444. Motif rocaille 799
445, 446, 447. Motifs rocaille. 800
448. Meuble romain trouvé à Pompéi 801
449 Vase romain 803
450. Ornementation de style romain. 804
451. Trépied romain 805
452, 453. Ornementation de style roman. 805, 807
454. Deux demi-plats en faïence de Rouen. 812
455. Plat en faïence de Rouen. 813
456. Modèle de ruelle par Lepautre. 815
457, 458. Salières par Pierre Germain 821, 822
459. Brûle-parfums en Satsuma. 825
460. Saucière par Pierre Germain. 826
461. Vase de porcelaine de Saxe. 828
462. Soupière en faïence de Sceaux. 831
463. Encensoir par Schongauer 833
464. Sculpture sur bois style Louis XII 834
465. Seau par Meissonnier 835
466. Secrétaire à cylindre (Louis XV). 835
467. Serrure gothique 838
468. Chapiteaux de serrurerie par Bérain. 839

469. Rose en fer forgé . . . . . Page. 839
470. Feuillage en fer forgé 840
471. Grille style anglais 840
472. Servante (Louis XVI) 841
473, 474, 475, 476. Vases de Sèvres 846, 849, 852, 853
477. Fauteuil style Sheraton 856
478. Motifs en silhouettes 858
479, 480. Soieries lyonnaises 860 861
481. Ciboire par Solis 862
482. Soufflet du XVIe siècle 864
483, 484. Soupières par Pierre Germain 865
485. Panneau par Spaendonck 869
486. Spatule de cuiller 869
487. Sphinx Louis XV par Blondel 870
488. Sucrier par Pierre Germain 873
489. Tulle suisse 874
490. Suspensions Louis XV par Blondel 875
491. Tabatière Louis XV 878
492. Table Louis XIV 881
493. Table Louis XVI 883
494. Tapis moresque 885
495. Tapisserie flamande du XVIe siècle 887
496, 497. Tapisseries des Gobelins (XVIIIe siècle) 889, 890
498. Targe du XVe siècle 893
499. Dessin de tissu 898
500. Soie brochée 900
501. Canapé Louis XVI garni en damas de soie 901
502. Miroir de toilette Louis XVI 905
503. Torchère en bronze 907
504. Cartouche Louis XV par Toro 909
505. Traîneau du XVIe siècle 913
506. Armoire par Bérain 915
507. Pendule Louis XVI 920
508. Trône byzantin 921
509. Guéridon avec trophée par Bérain 923
510. Vase truité chinois avec monture en bronze Louis XIV 928
511. Tulle brodé suisse 929
512. Plat en faïence d'Urbino 934
513. Pendule Louis XVI (urne) 935
514. Chapiteau par Bérain 941
515. Vargueno 942
516. Vase 943
517. Vases Louis XV par Blondel 947
518. Vasque par Eisen (XVIIIe siècle) 948
519. Rinceaux Louis XIV par J. Vauquer 949
520. Verrerie de Venise 953
521. Broderie vénitienne 955
522. Pendule Louis XV 959
523. Vase de Naples 963
524. Verrerie orientale 964
525. Verrerie arabe 965
526. Verrerie française du XVIe siècle 967
527. Verrerie de Bohême 969
528. Vertevelle du XIVe siècle 971
529. Pierre Visher (statuette) 977

530. Vitrail de la Sainte-Chapelle . . . . . Page 981
531. Vitrail suisse (XVIe siècle) 983
532. Vitrail anglais du XVIe siècle. 985
533. Chapiteau par Bérain 988
534. Buffet par Vredeman de Vriese 989
535. Panneau décoratif par Watteau 991
536. Gobelet par Wechter 992
537. Couronne wisigothique (Cluny) 993
538. Pendeloques par Wœriot. 994
539. Calice et patène du XVe siècle. 999
540. Vase de Dalou (Sèvres). 1002
541. Allemagne : cheminée modern style 1004
542. Berlin : Fontaine en céramique. 1005
543. Ameublement modern style (Plumet et Selmersheim) 1007
544. Coin de salle à manger (modern style) 1009
545. Intérieur anglais 1011
546. Intérieur anglais (Warring et Gillow. 1012
547. Autriche : fontaine. 1013
548. Beauvais : meubles. 1015
549. Fouquet : peigne 1016
550. Lalique : peigne 1017
551. Choisy-le-Roi : fontaine 1019
552. Cheminée anglaise 1020
553. Cheminée (Damon et Colin) 1021
554. Sèvres : surtout de table 1023
555. France : manufactures nationales. 1027
556. Gobelins : tapisserie (Rochegrosse) 1029
557. Gobelins : tapisserie (Moreau) 1030
558. Gustafsberg : vases. 1031
559. Japon : broderie (1900). 1033
560, 561, 562. Médaille de Dupuis. — Médaille de Roty. — Médaille de Chaplain . 1034, 1035
563, 564. Architecture modern style (Ed. Lamoureux). 1037, 1039
565. Boutique modern style (Ed. Lamoureux) 1041
566. Majorelle : lit modern style 1042
567. Salle à manger modern style (Pérol) 1043
568. Boutique modern style allemand (Mohring). 1044
569. Falize : truelle et marteau du tzar. 1045
570. Rorstrand : vases 1046
571. Art russe : chapelle 1047
572. Sèvres : cheminée (1900). 1049
573. Tapisserie norvégienne (1900). 1050
574. Sèvres : vase par Chéret. 1051
« Ferronnerie (XVIe-XVIIe) 101
« Cartouche (XVIe). 190
« Frise. 344
« Cadre pour Marillier. 426
« Mascaron (Beham). 452
« Collier de la Reine. 521
« Panneau par Boffrand 631
« Wedwood vase 995

FIN DES TABLES

Paris. — E. Kapp, imprimeur, 83, rue du Bac.